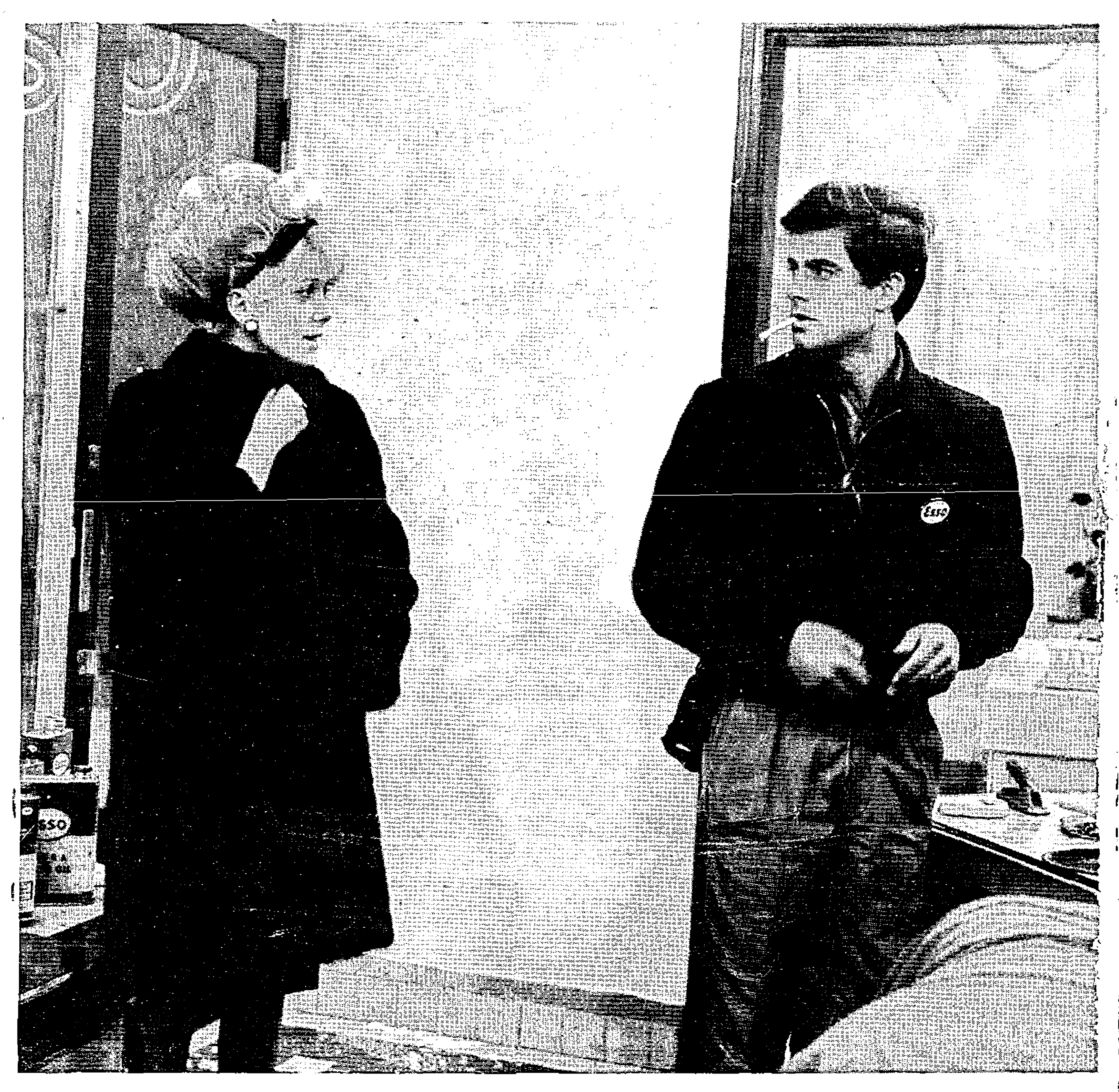
CAHIERS DU CINÉMA



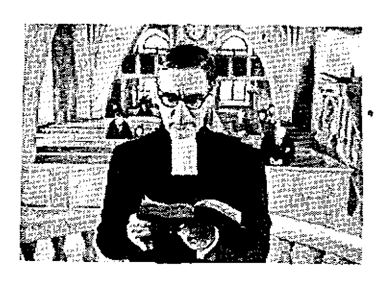
153 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • MARS 1964 ★ 153

NOS COUVERTURES



Catherine Deneuve et Nino Castelnuovo dans **LES PARAPLUIES DE CHERBOURG**, de Jacques Demy : dans ce numéro, un premier écho ; d'autres suivront (20TH CENTURY FOX).

Ci-dessous : Gunnar Björnstrand dans **LES COMMUNIANTS**, d'Ingmar Bergman : un chef-d'œuvre en panne de distribution française.



Cahiers du Cinéma

MARS 1964 . TOME XXVI. — N° 153

« Il faut plus de courage pour abattre les vieux dieux que pour adopter les nouveaux. »

ELIE FAURE.

SOMMAIRE

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.



Dirk Bogarde et Joseph Losey pendant le tournage de *The Servant.*

Paul Mayersberg et Mark Shivas

Nouvel entretien avec Joseph Losey

Cet entretien, commencé à Venise au cours du dernier festival, fut poursuivi à Londres cet hiver. Sans revenir sur l'œuvre antérieure de Losey (cf. notre premier entretien, n° 111), celui-ci n'a été ici interrogé que sur ses deux derniers films et, plus particulièrement, The Servant.

☆

— *Dans* The Servant, *comme dans certains de vos films récents, il semble que le spectateur joue un rôle important au niveau de la conception du film...*

— Je crois qu'il est important de faire participer le spectateur au film, à condition de savoir rompre cette participation au moment voulu. Je pense y être parvenu dans *The Servant.* Mais c'est, je crois, un des éléments qui font que ce film est d'un accès assez difficile. C'est aussi ce qui suscite chez certains spectateurs une résistance au film. Ils se sentent d'abord conviés à participer à un certain niveau : ils pensent un moment qu'il s'agit d'un film d'un certain genre, d'une comédie de mœurs habituelle et ils rient toujours au bon moment. Jusque-là, tout se passe très bien pour eux. Bon. Mais, tout à coup, voilà qu'ils se trouvent au beau milieu d'un cauchemar où plus rien ne leur est familier : ils sont en train de participer à une chose à laquelle ils n'ont plus aucune envie de participer. On leur dit qu'il faut regarder, mais ils ne veulent plus regarder. Beaucoup de gens m'ont demandé : « Pourquoi cette dernière scène de *The Servant* ? » ; un critique, qui n'est pas bête, m'a dit : « Mais on pourrait très bien terminer le film sur la scène du souper, quand l'un dit : « j'ai l'impression que nous sommes de vieux copains... j'avais une impression comme ça à l'armée », et l'autre répond : « moi aussi, j'avais le même sentiment à l'armée... ». Bien sûr, on aurait pu s'arrêter là : ça aurait fait un petit film bien pépère sur l'homosexualité. Mais ce n'est pas là le sens du film !

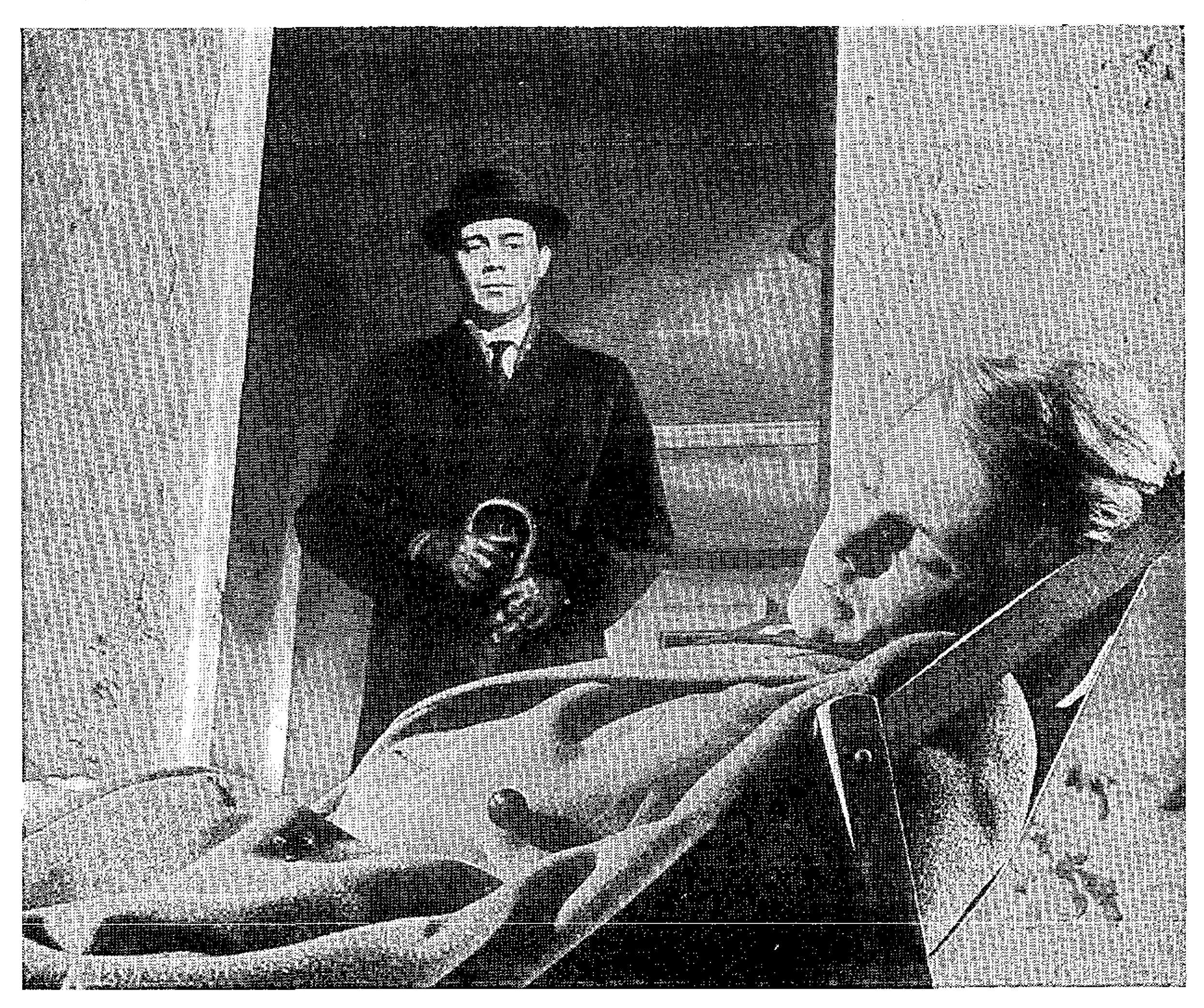
Il me semble qu'on a déjà raconté toutes les histoires possibles et imaginables, tant que la seule chose qui rende encore un film vraiment intéressant, c'est *la manière dont on* y raconte l'histoire, l'angle sous lequel on la voit. Toute histoire contient beaucoup d'éléments qui vont de soi, si bien que ce qui est excitant, sur le plan de l'émotion et de l'esthétique, provient de tout autre chose que de l'histoire elle-même : l'histoire n'est qu'un cadre. Pour moi, plus une histoire est simple et conventionnelle, moins on doit y consacrer de temps, et mieux cela vaut. Dans *The Servant*, par exemple, il y a des séquences entières que l'on pourrait très bien supprimer : elles n'ont absolument rien à voir avec l'histoire en tant que telle et ne la font pas progresser d'un pouce. Je pense que le film cesserait d'exister si l'on supprimait la scène de la maison de campagne à Mountset et qu'il en va de même pour les petites scènes dans le restaurant. Mais on pourrait supprimer toutes ces scènes en bloc sans que l'histoire elle-même en souffre ! Beaucoup de choses ont été coupées dans *Eva* sans nuire au récit, mais ces coupures ont fait perdre au film ses qualités profondes, le style a disparu.

Pour en revenir à la séquence finale de *The Servant*, elle est un rappel, sur le plan formel, des séquences antérieures, mais elle se distingue de celles-ci en ce sens que, le film parvenu à ce stade, j'espère que les rires auront cédé la place à une sorte de traumatisme. Le choc final — toute la dernière séquence, et surtout le moment où Susan et Barrett s'embrassent — devra être tellement violent que le spectateur, après s'être identifié aux personnages du film (ou du moins à quelques-uns d'entre eux), après avoir été ainsi amené à participer pleinement au déroulement du fim, se retrouvera brutalement dehors, pour ainsi dire. Alors, il condamnera le film, le rejettera inconsciemment ou, tout au moins, ne parviendra pas à se réadapter à cette nouvelle tournure des événements. Telle était en effet mon intention, et je crois que c'est bien le résultat obtenu. C'est ce qui fait que les amateurs du film sont si enthousiastes et ses détracteurs si violents.

— *N'est-ce pas parce que le sujet de* The Servant *est la corruption, d'abord sous une forme insidieuse, ensuite brutalement avouée ?*

— Je ne sais pas. Je ne sais jamais répondre à ce genre de questions. Je ne crois pas qu'on puisse corrompre les gens s'ils n'y sont pas déjà préparés, prédisposés. Pour Barrett, il s'agit surtout d'une volonté (très consciente) d'obtenir tout ce qu'il désire, *lui* : puissance, confort matériel, rattachement à une classe dont le prestige l'atteindra par personne interposée... Tout cela par esprit de vengance, par une sorte de haine paranoïaque qui, à mon avis, est assez compréhensible chez quelqu'un qui a dû longtemps subir l'humiliante condition du domestique... Certes, tous les domestiques ne réagissent pas devant ces humiliations, ou bien ils se révoltent franchement. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit d'un homme plus subtil, donc plus dangereux.

En fait, je l'ai dit ailleurs, le sujet de *The Servant* me paraît être tout simplement la servitude. Celle du domestique, bien sûr, envers son maître, mais aussi celle du maître envers des normes sociales d'un autre âge (et envers son domestique aussi, d'ailleurs). Bien entendu, Barrett flatte quantité de faiblesses chez le jeune homme son maître. Sa sensualité, son goût du luxe et du confort, sa paresse et le besoin qu'il a de ne rien faire par lui-même, de ne rien faire pour lui-même, y compris l'effort qu'est penser. Parallèlement, ce jeune homme n'a aucune obligation, ni de véritable responsabilité personnelle. Je ne saurais cependant dire quel

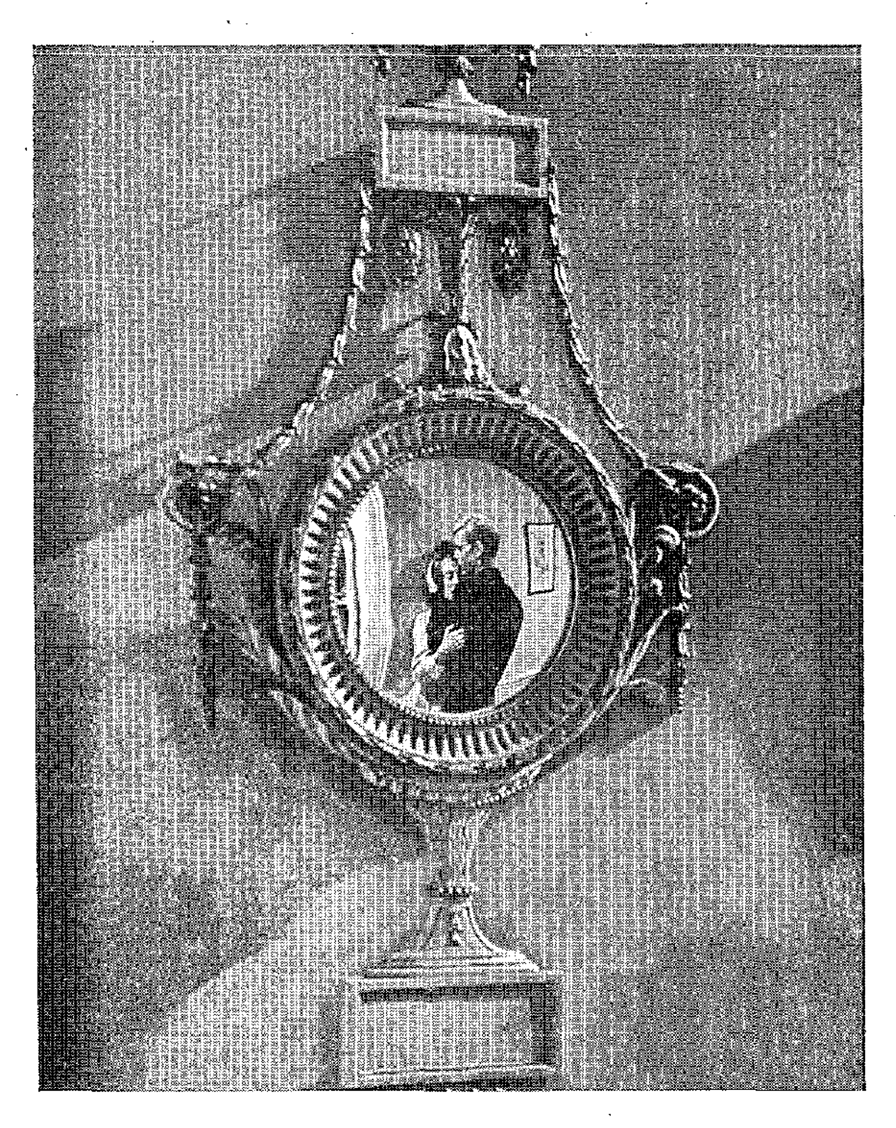


The Servant : Dirk Bogarde, James Fox.

est le degré exact de lucidité chez l'un et chez l'autre. Et je n'irai certainement pas jusqu'à affirmer que le domestique incarne le mal absolu et que le jeune homme est complètement innocent. Il y a du mauvais chez l'un et l'autre, mais chacun a sa part d'innocence aussi.

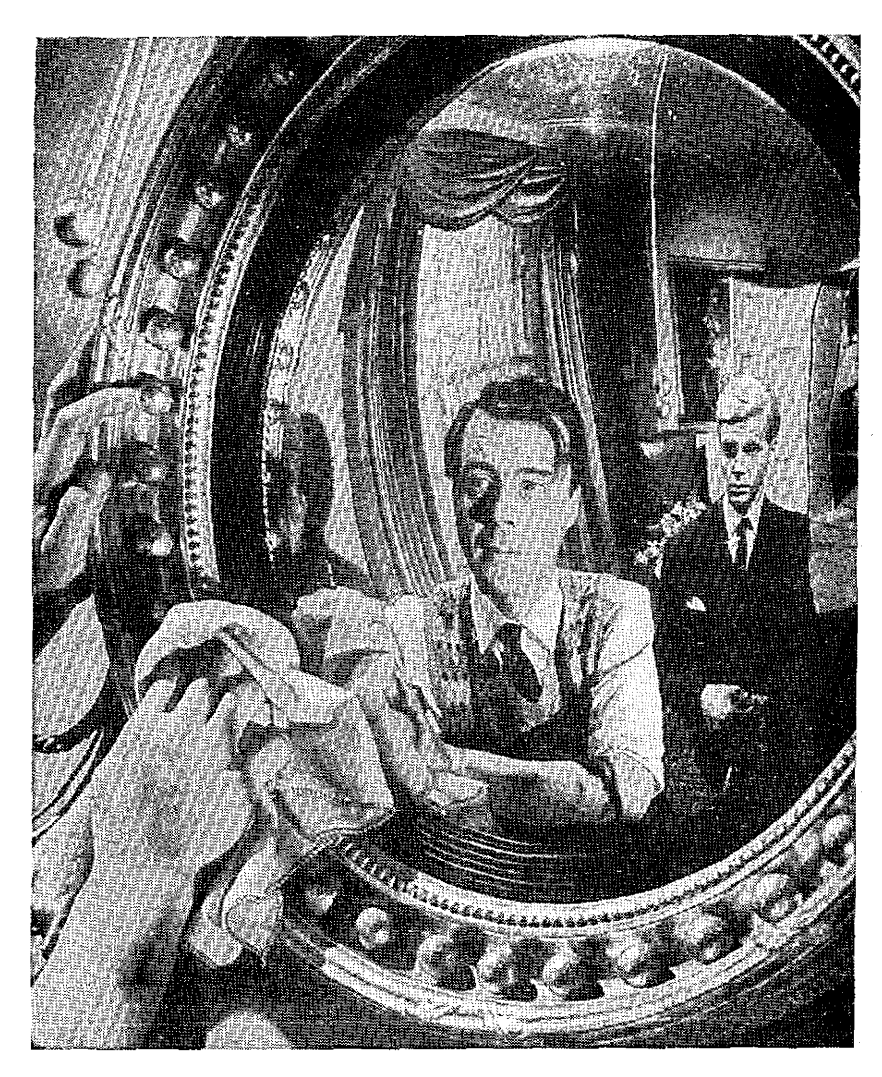
A mes yeux, la corruption d'un être n'est rendue possible que par la faute de débris absurdes d'un autre âge, d'une autre société, d'une manière de penser périmée en fait, et qui encombrent toujours notre existence quotidienne ; tout le monde les déplore, plus ou moins, et, de loin en loin, on s'efforce de se débarrasser de ces traces révolues d'une psychologie XIXe siècle, d'un conditionnement plus ou moins assimilé... mais pas vraiment. Les gens pour la plupart, qu'ils soient révoltés ou conformistes, continuent de s'accommoder de ces débris, de ces reliques du passé. Ils acceptent avec beaucoup de facilité, avec une indifférence incroyable, une existence qui n'a plus rien à voir avec leur façon de penser, qui la contredit : disant en privé des choses qu'ils ne diraient jamais en public, accomplissant en privé des actes dont jamais ils ne conviendraient, même en privé...

— Vous parliez de « rappels formels » dans The Servant*... Or, deux ou trois plans du film sont filmés par leur reflet dans des miroirs déformants et, dans* Eva*, les miroirs jouaient aussi un grand rôle...*



The Servant : Sarah Miles, James Fox.

— Il est parfaitement exact qu'il y a trois plans conçus de cette façon. Le miroir déformant m'était utile dans *The Servant*, primo parce que c'est un miroir de style « Regency » qui convenait parfaitement au mobilier de la maison, secundo parce qu'il déformait l'image sans créer d'impression trop évidemment symbolique. De plus, il permettait un champ très large et un type d'image dédoublée qui me plaisait. Mais dans *Eva*, il y avait beaucoup plus de miroirs. Je ne me souviens pas du chiffre exact, mais il y avait au moins soixante plans filmés dans des glaces et beaucoup d'images reflétées dans l'eau des canaux. C'était là une tentative concertée d'employer les reflets, tant dans l'eau que dans les glaces, non seulement comme symbole sexuel, mais comme un composant sexuel de base. Mais c'était aussi parce que, si Venise c'est l'eau, c'est aussi les miroirs ; et il se trouvait qu'à Venise l'eau se reflétait dans les miroirs. Il me semble que les miroirs vénitiens (qui sont, le plus souvent, des miroirs à facettes) créent un motif régulier de reflets brisés semblable à celui qui est donné par un plan d'eau agité. Tout était donc parfaitement voulu et, en plus des effets que j'avais prévus, il s'en produisait à chaque instant de nouveaux : par exemple, l'emploi du verre dans l'appartement romain, les reflets dans les lunettes de soleil d'Eva, les déformations à travers le verre



The Servant : Dirk Bogarde, James Fox.

à cognac dans la boîte de nuit, etc. Dans *Eva*, tel que je l'avais terminé, il y avait vraiment un très grand nombre de plans de glace, mais je ne pense pas qu'ils avaient un caractère incongru. Ils ne paraissaient pas gratuits. Dans *The Servant*, j'ai plutôt cherché à les éviter. J'aime bien les miroirs, mais je n'en ai mis que trois ou quatre.

— *Quand vous parlez du miroir en tant que symbole sexuel, faites-vous allusion au narcissisme ?*

— Pas seulement. L'eau est un symbole freudien très connu et très évident. Les reflets, dans *Eva*, constituent un renversement, une tentative délibérée de faire « pivoter » le spectateur par rapport à sa position réelle dans l'espace (c'est parfois la caméra elle-même qui donne cette impression). Mais ils représentent aussi un renversement des sexes : quand le principe féminin chez l'homme (ou le principe masculin chez la femme) est plus accusé qu'à l'ordinaire ou que les rôles sont même tout à fait renversés en ce qui concerne leur position sexuelle. Dans la scène de la confession », par exemple, lorsqu'Eva console Tyvian, leur position sexuelle est inversée... enfin, elle se trouve au-dessus de lui !

— *Croyez-vous que beaucoup de spectateurs saisiront cela ou bien cela n'a-t-il aucune importance ?*

— Cela n'en a aucune. Je pense que ce genre de symbolisme est suffisamment juste pour pouvoir agir, dans un contexte donné, sur les spectateurs les moins avertis du freudisme. L'eau, dans sa façon de couler, sa consistance, a quelque chose de très érotique... Beaucoup de gens pourront très bien ne pas *remarquer* cette histoire de renversement, mais je crois que l'effet voulu se produit tout de même. Dans *Eva*, par exemple, dans la scène qui prélude à la grande débâcle, juste avant le suicide de Francesca, les glaces servent d'abord à inverser l'image, puis à la redresser (à la « re-inverser ») : la jeune femme finit par mourir dans l'eau, et le bateau fend l'eau. Il y a beaucoup de correspondances comme celle-là : j'ai délibérément réglé le plan d'Eva avec une rose dans sa chambre à coucher (juste avant le suicide) de telle sorte qu'il change constamment et que l'on ne sache jamais dans quelle direction ni vers qui elle regarde. Ceci introduit une confusion : on pourrait également dire que ce plan reflète (sans jeu de mots) la confusion des deux autres : le désarroi complet de Francesca et la dégradation morale de Tyvian à ce stade particulier de ses rapports avec les deux femmes.

— Eva *et* The Servant *présentent beaucoup de points communs : par exemple, la soirée finale de* The Servant *ressemble à la scène de la boîte de nuit dans* Eva.

— Je pourrais vous indiquer certains plans d'*Eva* que l'on retrouve à peu près semblables dans *The Servant*. Je les ai repris peut-être parce que je pensais pouvoir les améliorer, parce qu'ils n'étaient pas tout à fait au point, ou parce que je trouvais qu'ils n'étaient pas assez mis en évidence dans *Eva*. Mais, le plus souvent, ce genre de processus est inconscient. Pour la scène dont vous parlez, je pense qu'il y a une certaine similitude — tonalité des éclairages et montage — avec celle d'*Eva*, mais il s'agit là d'une coïncidence, je n'avais pas cela à l'esprit. Et puis, dans *Eva*, la séquence de la boîte de nuit a résulté — une fois de plus — d'impératifs extérieurs. L'une après l'autre, les idées que j'avais pour cette scène ont été repoussées ou rendues impraticables. A l'origine, le scénario prévoyait l'emploi de la chanson « Oh Moon of Alabama », extraite de « Mahagonny » de Brecht et Kurt Weill. Laura Betti devait la chanter. Il devait y avoir une danse entre un blanc et un noir, le blanc avec un masque noir et le noir avec un masque blanc. Telle était l'idée de départ. En fin de compte, j'ai dû me contenter d'un noir tout seul et d'un masque blanc vénitien !

— Il y a, de plus, un point commun entre Eva et Barrett : de même qu'Eva crée son propre environnement, Barrett organise le décor de la maison ; et tous deux vivent dans une situation sociale surannée...

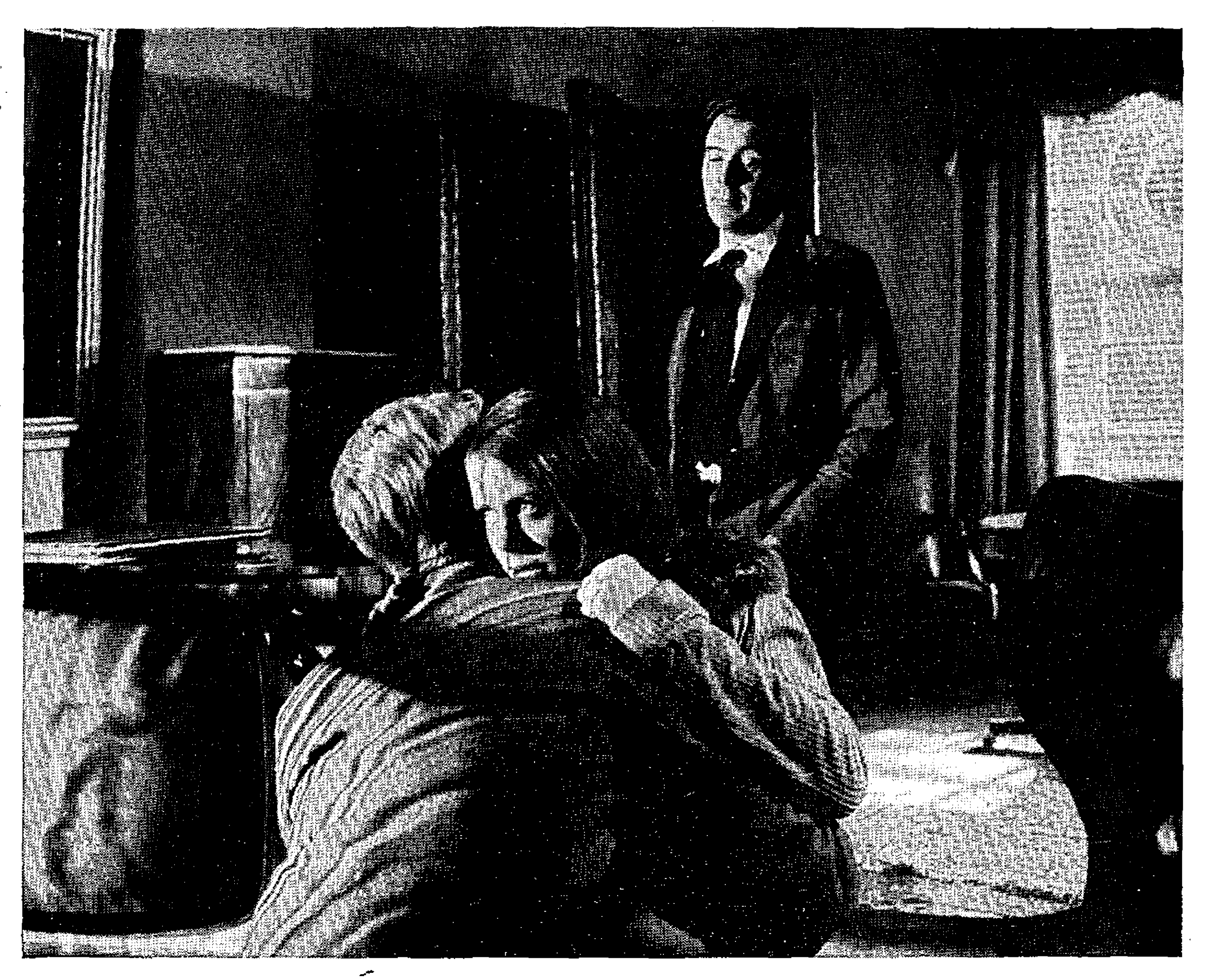
— Il y a des rapports en effet, mais ce n'était pas conscient chez moi. Eva et Barrett se fabriquent chacun leur propre cocon, mais je n'ai pas l'impression que la situation sociale dans laquelle ils vivent soit surannée. Elle pourrait le paraître, mais il n'y a que trop de gens qui l'admettent et s'en accommodent.

J'ai fait *The Servant* dans un état d'esprit plus objectif, moins sentimental, plus technique que mes autres films. Ce n'est pas que mon attitude fût moins personnelle. *The Servant* est un film très personnel. Mais, cette fois, je suis resté plus « en dehors » que pour mes autres films. *The Servant*, je pense, est plus précis, plus parfait que d'autres films que j'ai réalisés. Mais je pense que mes autres films moins réussis, qui comportaient des tentatives moins réussies, même s'ils n'atteignaient pas à la perfection du *Servant*, avaient peut-être plus de profondeur.

— Avez-vous collaboré très étroitement avec Richard MacDonald pour The Servant ?

— Aujourd'hui, Richard intervient dès le début d'un projet. Mais la nature de notre collaboration a varié considérablement d'un film à l'autre. Pour *Chance Meeting*, sa contribution se bornait presque exclusivement à l'élaboration des plans de décors. C'est, à peu de choses près, ce qui s'est également produit pour *Eva*, puisqu'il n'a pu rester en Italie pendant le tournage. En ce qui concerne *The Servant*, son apport fut beaucoup plus important, débordant le cadre des plans et des croquis pour englober la conception plastique de l'ensemble du film. Nous avons discuté ensemble du montage, du style des mises en place et de celui des éclairages, de la disposition des personnages, bref, de tout, ou presque. Il n'y avait plus de « storyboard » : c'était un peu le genre de travail que je faisais avec John Hubley, quoique, avec John, on tendait plutôt vers le storyboard, et moins vers les conceptions d'ensemble. Mais je pense que c'est parce que mes idées sur le style ont maintenant évolué, que je n'ai plus besoin de connaître à l'avance chaque détail.

Il faut savoir s'inspirer des décors, et des accessoires aussi, surtout quand on dispose d'un jeu d'accessoires aussi riche et aussi détaillé que celui que j'avais pour *The Servant* (ceci, grâce aux efforts de Richard MacDonald et à l'entêtement que nous avons mis tous deux à obtenir des accessoires « justes »). Ainsi, on peut tomber sur quelque chose qui vous donne une nouvelle idée, une orientation entièrement nouvelle. Et la même chose peut se



The Servant : James Fox, Sarah Miles, Dirk Bogarde.

produire au niveau du jeu d'un comédien ou de n'importe quel autre détail. Si l'on n'est pas assez souple pour en profiter, on perdra quelque chose. En ce qui me concerne, la préparation devient de plus en plus une porte ouverte sur l'improvisation. Je n'oserais jamais improviser si ma préparation n'était pas très complète : une fois que votre préparation est achevée, vous pouvez la jeter aux quatre vents ! Parce qu'alors on peut faire fi de sa préparation sans que, pour autant, tout s'effondre. Et l'on sait aussi dans quelle mesure on peut introduire de nouvelles idées, selon l'inspiration du moment. Quant à moi, le danger qui me guette, c'est que mes films tendent à s'allonger trop : je vois trop de choses qui m'intéressent. Mais quand je dis que mes films s'allongent trop, cela ne veut pas dire qu'ils soient intrinsèquement trop longs : simplement, ils sont trop longs pour être assimilés par les circuits de distribution !

— *Pensez-vous qu'il y ait dans* The Servant *une évolution de votre style par rapport à vos films antérieurs ?*

— Je crois que toute évolution stylistique est d'abord inconsciente, et qu'elle concerne surtout les progrès, la *progression* qu'on fait dans le métier. Sur le plan technique, il y a une évolution, une démarche qui vous permet, tout au long d'une carrière, d'écarter peu à peu tout ce qui n'est pas essentiel, de rejeter ou de négliger tous les petits détails plastiques, les liaisons qui ne sont peut-être pas tout à fait nécessaires. Par exemple, il n'y a

pas d'enchaîné dans *The Servant*. Pour tous mes derniers films, je m'étais arrangé pour les éliminer progressivement, parce que je crois qu'ils émoussent un film, qu'ils le ralentissent. A vrai dire, dans la plupart des films actuels, le trucage « courant » (1) est devenu une exception. Alors qu'avant, un film hollywoodien employait des centaines de trucages, ce qui en faisait une sorte de porridge, on ne voit plus guère cela aujourd'hui. Fellini, par exemple, n'en emploie que lorsqu'ils ont une véritable signification, et il y en a très peu dans *8 1/2*.

Quand je prends conscience d'un de mes procédés de style — par exemple le plan-séquence, ou le plan très long — au point de m'apercevoir que c'est devenu une excentricité, je m'efforce de ne l'utiliser que lorsqu'il a une raison d'être parfaitement légitime. Dans *The Servant*, vous trouverez des plans aussi longs, et même plus longs qu'avant. Mais vous trouverez aussi des séquences qui sont faites sans aucun mouvement d'appareil. Dans ce film, il y a aussi une volonté satirique; en apparence, il peut paraître réaliste, mais je pense que, par la structure, il est surréel. Cela est assez nouveau chez moi. Naturellement, toutes ces choses s'appuient sur ce que j'ai déjà fait, ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé, mais j'avoue ne pas en connaître la genèse exacte.

— *Précisément, dans* The Servant, *vous vous êtes servi du son d'une manière non-réaliste...*

— L'emploi réaliste du son se justifie parfois, mais il est tellement plus efficace lorsqu'il est employé d'une manière non réaliste ! Par exemple, la musique diffusée par l'électrophone n'est jamais utilisée de façon réaliste. Lorsque Tony met un disque avant de monter chez Vera, la musique est assez forte. Puis il monte deux étages pour la rejoindre, et la musique est encore plus forte. Lorsqu'il redescend, et se tient à un mètre de l'appareil, le niveau devient très bas. La plupart des gens ne remarqueront pas tout ceci, mais la musique agira sur eux d'une façon toute différente que si le niveau était établi en fonction de la véritable distance qui sépare la caméra de l'électrophone.

La disposition des mots, les paroles de la chanson, leur rapport avec le dialogue et les accompagnements musicaux sont chaque fois différents. Ces derniers vont du *background* traditionnel pour ensemble de cordes à des accompagnements atonaux et discordants à base de cuivres. Si vous cherchez à obtenir un effet sonore, il faut toujours l'exagérer, que ce soit un effet de contrepoint, un effet théâtral, un effet pathétique, une plus grande intensité dramatique, ou tout autre que pourrait exiger la scène en question. Dans *Haines*, par exemple, il y avait une séquence où le garçon, fuyant la foule qui cherche à le lyncher, traverse un terrain rocailleux et ses pas font un vacarme d'enfer. J'ai poussé le son jusqu'à obtenir un niveau vraiment fracassant, mais bien entendu, les producteurs l'ont aussitôt ramené à un niveau réaliste qui ne signifiait plus rien. L'emploi réaliste du son ne me paraît pas plus justifié que le montage absolument littéral.

— *Au cours de vos trois ou quatre derniers films, vous vous êtes beaucoup servi de ballades, ou d'autres musiques, soit pour commenter l'action, soit pour créer une ambiance plus ou moins mystérieuse, comme ce fut le cas dans* The Criminal.

— En ce qui concerne *The Criminal*, c'était une tentative tout à fait consciente. Il s'agissait, en effet, de suggérer une sorte de contexte de « moralité » moyenâgeuse. Dans *Eva*, la chanson « Adam et Eve », et celles de Billie Holliday, auraient dû agir dans le même sens si elles avaient été employées comme il fallait. Dans *The Servant*, c'est Harold Pinter qui a écrit les paroles de la chanson ; elles ont un rapport très net avec le film, et surtout avec la dernière scène.

Dans *Les Criminels*, l'idée m'est venue en cherchant une manière de suggérer la présence de la Femme, même à l'intérieur de la prison, précisément parce qu'une prison est un monde sans femmes, cela va sans dire, mais un monde constamment hanté par la pensée de la femme. Il n'y avait aucune possibilité d'y introduire directement une femme, et il m'a donc paru assez juste de le faire par la voix d'une femme. Par la même occasion, je pensais ajouter au film une dimension pathétique qui lui aurait manqué, sans cela.

A l'origine, *Eva* était entièrement musical dans sa conception : je pensais à Billie Holliday et, primitivement, à Miles Davis. Il y avait vingt-deux disques de Billie Holliday dont je voulais me servir. En fin de compte, ce chiffre a été réduit à deux, je crois. Et encore un de ceux-ci n'était pas en tête de ma liste. Donc, on a beaucoup perdu de ce

(1) C'est-à-dire fondu au noir, enchaîné, etc...



The Servant : Phillipa Burrell, Dirk Bogarde.

côté-là. Et puis, bien entendu, de Miles Davis il n'a jamais été question, et cela, à mon sens, fut une perte catastrophique. Je pensais que ce qu'il fallait, c'étaient deux voix d'un caractère absolument personnel, celle de Billie Holliday pour Eva, et celle de la trompette de Miles Davis pour Tyvian. C'est une des raisons pour lesquelles le rôle d'Eva ne comportait presque pas de dialogues : c'était un personnage qui était incapable de parler de lui ; ses pensées et ses sentiments ne pouvaient s'exprimer qu'à travers les disques de Billie Holliday.

— *Comme ses disques, l'appartement d'Eva constitue une manifestation de sa personnalité...*

— Je voulais que son appartement soit une espèce de paradis pour les hommes de toutes sortes : un coin pour les joueurs de cartes et, sans entrer dans les détails, d'autres coins pour d'autres genres d'hommes... En même temps, il devait refléter son instinct thésauriseur. Je voulais qu'elle collectionne quelque chose, et nous avons discuté entre nous pour savoir ce que ce serait. Je pensais que ce serait bien si c'était quelque chose symbolisant à la fois le masculin et le féminin. C'est Jeanne qui a eu l'idée de la collection d'œufs et, à première vue, je trouvai cela beaucoup trop recherché. Mais dès que nous nous sommes mis à chercher des œufs pour sa collection, on a compris que tout le monde les collectionne. On trouve des œufs chez tout le monde, des images d'œufs, des œufs en porcelaine, en argent, ou en bois, des œufs comiques, des œufs fort beaux, des œufs de toutes les tailles. C'est vraiment incroyable, maintenant j'en vois partout. Et l'appartement devenait un véritable poulailler.

— Quelle est la signification de la sculpture abstraite que l'on voit dans le jardin ? On voit Tony en train de la dessiner au cours d'une séquence...

— Aucune signification particulière. Encore une fois, je ne voulais pas prendre le temps d'entrer dans les antécédents de Tony, de Susan ou de mes autres personnages, parce que cela aurait été ennuyeux. Mais pour les gens capables de les deviner ou de les ressentir, je voulais les rendre palpables, ces antécédents, à travers les décors dans lesquels mes personnages vivent. Tony, c'est un jeune homme instruit qui, à sa sortie de l'université, était parti en Afrique pour vivre sur la plantation de son père, peu de temps avant la mort de celui-ci. Tout cela est plus ou moins suggéré, mais je voulais aussi... Vous avez peut-être remarqué qu'il y a toujours des instruments d'architecte sur son bureau, et à diverses reprises il fait des dessins. Donc, il avait ce genre de formation et ce genre de dons. Je cherchais aussi un prétexte me permettant de mélanger des œuvres d'art modernes et abstraites avec des œuvres d'époque. Quatre dessins d'Elizabeth Frink figurent dans *The Servant*, et l'on y trouve aussi une tête de guerrier faite par elle (qui figurait déjà dans *The Damned*). Que vous l'ayiez remarqué ou non, cela n'a pas d'importance, c'est l'impression générale qui compte. Il y avait ces éléments-là, plus, à un moment donné, quelques sculptures modernes dans des niches du couloir.

La sculpture que j'ai eue (pour le jardin) n'était pas ce que je cherchais. J'en voulais une dont l'ombre projetée serait intéressante en soi, mais l'on n'a jamais réussi à la trouver. Il y a des gens qui voient dans celle que nous avons prise un symbole sexuel — sans doute est-ce vrai, mais telle n'était pas mon intention. L'ennuyeux, c'est qu'il fut un temps où je versais beaucoup dans le symbolisme, comme cela arrive souvent à des débutants dans quelque domaine que ce soit. Maintenant, j'emploie les symboles d'une façon beaucoup moins consciente et, souvent, je ne vois pas les symboles que d'autres peuvent déceler. Mais comme il est bien connu que je faisais naguère du symbolisme, tout le monde guette les symboles dans mes films. Même moi, je n'aurais jamais pu commettre tous ceux qu'on croit y avoir trouvé.

— Harold Pinter semble avoir une méthode de travail analogue à la vôtre ; lui aussi analyse chaque scène en fonction de symboles tirés de la réalité. Pinter accomplit cela au moyen des mots, vous au moyen des images.

— C'est vrai.

— Il se sert de mots parfaitement banaux pour communiquer un sens tout à fait différent.

— Je pense que c'est vrai. Mais je pense qu'il se sert des mots de plusieurs façons différentes. Comme il l'a dit lui-même, les mots lui servent parfois à mettre en valeur l'absence de communication, à faire échec à la communication. Ailleurs, il utilise les mots dans un sens poétique ; il les emploie aussi pour leur seule sonorité, à la façon dont Shakespeare suggérait le bruit d'un orage dans « Le Roi Lear ». Parfois, chez lui, les paroles sont « surprises », comme on les surprend dans *The Servant* : c'est la première fois que j'ai pu insérer comme cela des paroles « hors de propos », presque improvisées, juste au bon moment et sur le ton qu'il fallait.

— N'y a-t-il pas quelque danger à travailler avec un scénariste qui possède une si forte personnalité ?

— Non, je ne le crois pas. Personnellement, je le préfère. Je crois qu'une des erreurs d'Hollywood est de n'avoir presque jamais su promouvoir des talents de cette sorte. Très peu d'écrivains de qualité ont travaillé à Hollywood de façon notable, quoiqu'il y ait eu quelques exceptions. Beaucoup de scénaristes se sont formés à Hollywood sans avoir jamais écrit autre chose que des scénarios : pas une nouvelle, pas un roman, pas une pièce de théâtre, rien — et il y en a qui n'ont toujours rien écrit d'autre. Le résultat, je crois, a été une sorte d'aplanissement, d'uniformité, et souvent aussi une indifférence totale pour l'exploration des moyens spécifiquement cinématographiques. Pour eux, c'était un moyen d'expression littéraire comme un autre. On criait : « Tous assis ! », et tout le monde s'asseyait. Le réalisateur, lui, était un mélange d'adjudant et de simple exécutant.

Harold Pinter possède une très forte personnalité. Je ne crois pas que cela ait pu ni compromettre, ni diminuer en quoi que ce soit l'empreinte dont j'ai pu marquer ce film. Je ne trouve pas qu'un tel scénariste constitue un facteur de contrainte, bien au contraire. Evidemment, il faut que celui-ci possède une certaine imagination visuelle et qu'il soit capable de travailler en collaboration...

(Propos recueillis au magnétophone.)

L'affaire Eva



Joseph Losey : *Eve (Eva,* Virna Lisi, Stanley Baker).

On croit communément que le réalisateur d'un film a tous droits sur ce film et que ce que nous voyons sur l'écran correspond à peu près à ce qu'il a voulu. Illusion. J'ai vu un film, **Eva**, de Joseph Losey, à Paris. J'ai vu un autre film, **Eve**, à Londres. A Paris, nous avons vu **Le Mépris**, de Jean-Luc Godard : c'est un autre **Mépris** que nous aurions vu en Italie, un autre encore à New York. Pour ces deux films, non seulement les producteurs n'ont pas respecté le montage initial prévu par le metteur en scène, ils l'ont bouleversé, ont trafiqué la bande son, changé la musique, resynchronisé les acteurs et, parfois, non contents de modifier le dialogue, ils en ont ajouté. De pareils traite-

ments ne se conçoivent en aucun autre art que le cinéma, sur aucune autre matière esthétique que le film. La volonté de l'auteur est bafouée, l'œuvre massacrée : autant dire *perdue*. *Cela, par* la toute-puissance du producteur. On peut croire que ces pratiques sont rares. Elles sont courantes *en Amérique*, elles sont la loi terrible d'Hollywood. Le monstre a son système, il dévore ses enfants de tout temps, nous n'y pouvons rien. Il n'en va pas de même en Europe. Si ces coutumes iconoclastes y sont *plus rares, elles y sont aussi* plus scandaleuses, parce que dérisoires et ridicules (1). Ce ne sont d'ailleurs le fait que de producteurs ambitieux (inconscients), qui travaillent « à l'américaine » et avec l'Amérique : ne leur résiste *ni le* droit de l'homme, ni celui de l'œuvre. Il est encore temps d'affirmer ces droits. Pour **Le Mépris,** son *exploitation en cours à* l'étranger empêche toute réclamation : les producteurs auraient beau jeu de faire procès. Pour **Eva,** l'affaire est classée. Ouvrons le dossier.

J'ai donc vu un autre **Eva** à Londres qu'à Paris. Entre la version projetée à Paris et celle *projetée à Londres*, il y a si peu de rapports, de telles variantes qu'un autre cinéaste que Losey aurait pu signer la seconde, mais pas Losey. Il l'a pourtant fait. On se demande pourquoi. Ce ne fut pas sans réticences *ni scandales. Au moment* de la sortie d'**Eva** à Londres, la presse anglaise s'en fit l'écho. On lisait dans le « Daily Mail » du 16 octobre 1963 : « Stanley Baker veut retirer son nom du générique d'**Eva** et de sa publicité, parce que, dit-il, la version *anglaise du film est* absurde. C'est aussi ce que disent Jeanne Moreau, Joe Losey, le monteur Reginald Beck, le scéna*riste* Evan Jones, le compositeur Michel Legrand et le « designer » Richard MacDonald, qui veulent également retirer leurs noms. Cette demande, sans précédent dans l'histoire du cinéma, a été faite auprès *du producteur parisien* du film, M. Raymond Hakim. Stanley Baker dit encore : « Notre contrat nous interdit de demander à retirer notre nom, comme nous le voudrions. Mais nous avons envoyé une protestation très dure. Le *film*, tel qu'il est projeté en Angleterre, est émasculé. M. Hakim en a coupé 50 minutes. En Europe, où *il a sa forme originale*, c'est le meilleur film de Joe Losey... »

On voit que si tous les « créateurs » d'**Eva** ont voulu retirer leurs noms du *générique et de la* publicité, ils n'ont pu le faire : il faut savoir qu'ils avaient tous signé un contrat tel qu'il *interdisait* à l'équipe toute action contre l'exploitation normale du film. Ils étaient liés, sauf le monteur, Reginald Beck, dans le contrat duquel cette clause fut omise : il fit donc une déclaration publique qui souleva *le scandale* (« Daily Mail », 10 octobre 1963). Mais ce n'est pas pour les seules cinquante minutes coupées qu'ils protestèrent ainsi. En effet, en comparant la version projetée (en exclusivité) à Paris, que Losey a reconnue comme la seule (2), et la version anglaise remaniée par les producteurs, on remarque bien *autre chose :*

*
**

1) **La bande-son :** la version II est entièrement resynchronisée, avec les *résultats les plus désastreux* et sans rapports avec le travail qu'avait fait Losey sur la bande-son originale. La quasi-*totalité* des phrases dites en italien a été supprimée, ce qui détruit l'atmosphère désirée d'une société cosmopolite et l'équilibre recherché des accents et des langues différentes. Tout le long du film, des *phrases de dialogue ont été effacées*, changées ou ajoutées, dénaturant complètement l'équilibre de l'image et du texte, du dialogue et de la musique, et même, par rapport à la version I, le sens et le rythme des discours eux-mêmes. Les silences, qui émaillaient la version I, et qui avaient été calculés, ont été meublés *d'exclamations monosyllabiques*, de mots supplémentaires et superflus. Tous les personnages qui parlaient anglais dans la version I ont été resynchronisés (ce qui ne laisse pas d'être absurde) : Virna Lisi, affublée d'un accent américain, *alors* qu'elle avait été admirablement doublée par Anna Proclemer (ce qui rend son rôle plutôt idiot et *sentimental*) ! Albertazzi (Branco) s'était post-synchronisé lui-même en anglais : il a été redoublé, sans rien faire gagner en intelligibilité ni en clarté ; au contraire, le nouveau dialogue est vulgaire, sans rythme et *bien souvent ridicule*. De même, les rôles de Pieri et d'Anna-Maria ont été post-synchronisés une nouvelle fois, ce qui, dans le premier cas, fait d'un personnage laid et pathétique un cliché banal et bête. Enfin, des bribes du texte de Moreau et de Baker ont été modifiées et, parfois, ajoutées par d'autres voix. Le film, *d'autre part*, a été remixé. La version originale était pleine d'effets calculés, on y sentait un grand travail, tant sur l'intelligibilité dans les deux langues que sur les accents variés : on y parlait anglais avec *l'accent gallois, américain*, italien, français et les modifications de ces accents, leurs variations s'accordaient à l'esprit particulier de chaque personnage. De plus, des parties du texte étaient dites en italien, en allemand et en français, leur signification était d'elle-même évidente. Les effets sonores étaient enregistrés directement et *très rigoureusement prévus*. L'usage du son des cloches, par exemple, obéissait à un plan préalable. Tous ces constituants étaient intégrés dans une piste sonore savamment équilibrée. Tout cela a disparu.

Quant à la musique, elle était initialement pour une part essentielle dans la conception du film et dans sa structure. La *partition de Michel Legrand* formait une véritable « suite » musicale : des thèmes précis concernaient chaque rôle, se cons*truisaient* en retours en arrière et en interférences, si bien que, parfois, le film fut monté par Losey en fonction de cette partition et, parfois même, il fut tourné pour elle et en rapport étroit avec elle. Cette synthèse *a été détruite dans la version* des producteurs : la musique a été réenregistrée, et mal, trop aiguë quand il fallait des graves, trop grave quand il fallait des aigus, bref, ni timbre, ni vie ; c'est devenu tout simplement un banal bruit de fond.

(1) Rappelons, parmi les cas récents : *Les Bonnes Femmes, Vanina Vanini, Les Mauvaises Rencontres, Lola Montès...*

(2) Cette copie fut, elle aussi, coupée depuis.

2) **Photographie :** le travail de Gianni di Venanzo sur **Eva** est admirable. On a refait un tirage du film en réévaluant la photo : elle a été délavée au point d'en sortir complètement « plate », voilée, sans rien de la subtilité, de l'atmosphère et du mystère de l'originale.

3) **Détails des coupes et changements :** des séquences entières ont été coupées par rapport à la version « Losey ». Mais non seulement : des *ajouts détruisent la continuité et le rythme du film*. En voici un détail quasi exhaustif :

— La séquence où Tyvian participe à une « party » est entièrement coupée, ce qui obscurcit son caractère et ses motivations.

— L'atmosphère de la « *party* » a été détruite, pour lui substituer une ambiance banale, sentimentale, sans ce cosmopolitisme qui en faisait toute la vie.

— Il y a de petites coupes dans la séquence du cabaret, ce qui gâche le montage et la post-synchro.

— La séquence où Pieri est mis à la porte du palais Torcello a été coupée en entier.

— La scène de la confrontation entre Francesca et Eva, *dans le parc Balestra, avait été conçue en* fonction de la musique à ce moment : musique qui est désormais coupée, sauf au tout début et *à la fin, ce qui rend la scène ridicule*, longue et faussement théâtrale.

— Dans la première partie de la séquence sur la place Cavaliere di Malta, entre le petit garçon, Eva et Tyvian, la musique a été supprimée ; elle est jouée trop aiguë dans la seconde partie de cette scène.

— La scène, à Torcello, entre Tyvian et Eva à *la grille, a été coupée : ainsi saute une des plus*



Eve : Stanley Baker, Jeanne Moreau.

belles répliques musicales du film et le modèle des séquences finales.

— La scène de la « confession », dans le salon privé de l'hôtel Danieli, a été *coupée*, on y a intercalé un gros-plan d'Eva et elle a été réduite de moitié, ce qui la vide de toute émotion et obscurcit le récit.

— La fin de la scène d'Eva dans sa chambre d'hôtel, après le départ de Tyvian, a été « arrangée » par des plans supplémentaires et des recadrages, insignifiants, mais suffisants tout de même pour décaler le jeu de Moreau et la partition musicale.

— Un des plus importants moments de la partition, pendant la scène du mariage, a été coupé *presque entièrement* et utilisé seulement comme transition maladroite à la fin de la scène : ce qui réduit à néant le montage de la scène, son dynamisme, son climat.

— *Dans la seconde scène de Torcello, entre* Eva et Tyvian, le montage est défiguré par la suppression de certains raccords.

— Dans la même scène, avant l'arrivée de Francesca, il n'y a plus ni l'ambiance directe d'extérieurs, ni la partition musicale. On y a substitué un trucage optique (fondu) qui attire l'attention et dessert le style du film.

— De même, après l'accident de Francesca, l'effet-choc du raccord sur l'angle du bateau funéraire a été atténué par un trucage stupide.

— Une grande partie de l'introduction de la dernière séquence (l'appartement de la Giudecca) *a été coupée*, la continuité de la partition est ainsi rompue, ce qui fait paraître la séquence insignifiante, plus longue, dénuée de toute émotion et désormais sans rapports avec la scène similaire du début, où Eva se déshabillait à *Torcello*.

— Après le repêchage de Tyvian, image et musique sont coupées, ce qui change le climat de la réplique musicale finale et de la dernière *apparition d'Eva*.

— Le dialogue entre Anna-Maria et McCormick, dans l'épilogue, a été modifié : le contenu de la scène (essentiel pour Losey) en est appauvri et *le montage final, très calculé, s'en trouve déséquilibré*.

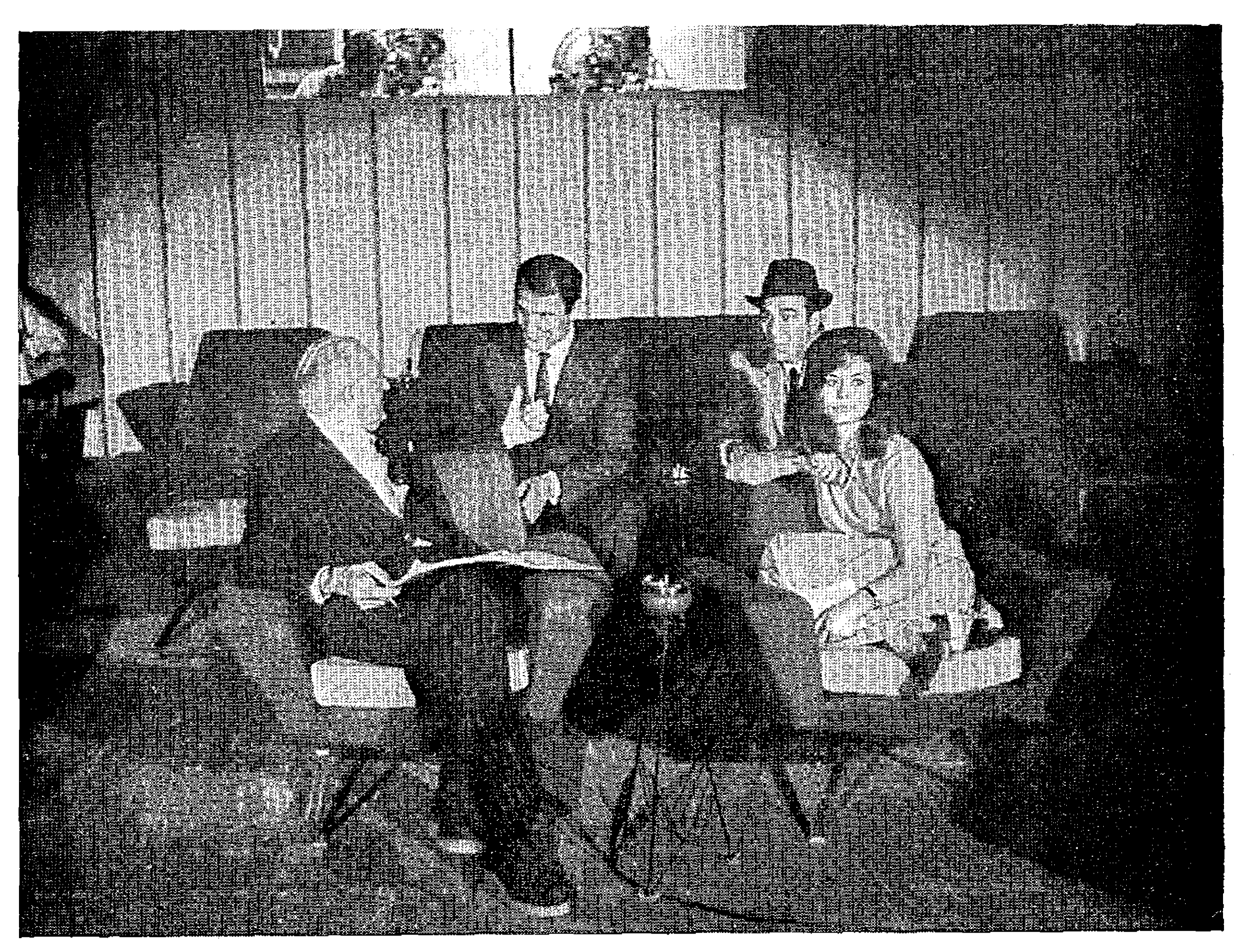
— Enfin, sur l'image finale d'Adam et Eve dans le palais des Doges, on a appliqué en surimpression *un titre qui obscurcit la référence* biblique et dénature la fin du film.



On voit que les coupes et changements divers apportés à la version que nous avons vue en France la dénaturent presque entièrement. On comprend les réactions de Losey et de son équipe. Mais comment cela fut-il possible ? On sait que Losey n'était pas enthousiasmé par le livre de James Hadley Chase, qu'il considérait seulement comme le point de départ possible d'un scénario. Aussi n'aurait-il accepté de tourner **Eva** qu'avec la réserve d'en faire ce qu'il voulait, avec une déclaration préalable d'intentions très précises. Il ne s'intéressait nullement à l'histoire policière, *mais seulement* aux rapports des deux personnages et il écrivit, avec Evan Jones, le scénario dans ce sens, concentrant tout l'intérêt sur le couple Moreau-Baker. Il semble qu'au départ les producteurs aient accepté ses conceptions. Ils suivirent *de très près le tournage et l'on peut penser* que, s'ils l'avaient désiré, ils auraient eu alors tout loisir de protester contre les idées et les intentions de Losey, de lui imposer des directives précises, etc. Il n'en fut, semble-t-il, rien. Losey put tourner **Eva** en toute *liberté et comme il le* voulait. De même pour le montage, qu'il fit, avec Reginald Beck, à sa tête : les producteurs, là aussi, auraient pu manifester leur mécontentement au moment même. La copie O d'**Eva** durait 2 h 35 mn. Il semble, là encore, qu'aucune protestation des producteurs ne fut émise contre cette version, puisqu'elle fut montrée au comité de sélection du Festival de Venise, qui choisit le film comme représentant officiel de l'Italie au Festival. Puis, plus rien. Cette copie, je crois, a disparu. Personne ne l'a vue que l'équipe et les sélectionneurs de Venise. Comme la version vue à Paris ne dure que 2 h 15 mn et que Losey la reconnait, *il faut croire qu'entre temps il reprit contact* avec les producteurs et consentit à certaines coupures. Il faut croire aussi que les producteurs donnèrent leur plein accord à cette version, puisqu'après plusieurs mois de tractations et de quiproquos, *ils en firent quelques projections à la* presse. Mais il y eut deux sortes de copies montrées ainsi : l'une, normale, de 2 h 15, l'autre, raccourcie (à titre expérimental ?) et ramenée à 1 h 55. Il faut croire que Losey refusa cette seconde version, puisque nous vîmes la première. Six mois s'écoulent encore avant qu'on parle de *la sortie du film en Angleterre. Tout semble aller* pour le mieux entre Losey et la production. C'est alors que les producteurs auraient présenté au Censeur anglais la version parisienne, en même temps que des rumeurs circulent, selon lesquelles les Hakim auraient refait la synchronisation du film pour le projeter en Angleterre. Le Censeur accorde son visa à la version approuvée par Losey. Ce fut pourtant une autre version, redoublée et remontée, raccourcie à 1 h 40, qui fut montrée au public anglais. Il y aurait là un tour de passe-passe aisé à imaginer : on soumet une version au Censeur, celle de Losey, il l'accepte. Un peu plus tard on lui soumet la seconde version, refusée *par Losey*, mais que le Censeur ne peut qu'accepter, puisqu'il a déjà consenti à la première. Voilà ce qu'on peut reconstituer de l'histoire d'**Eva**.

Il faut encore souligner deux points. D'abord *que, semble-t-il, les producteurs ont passé par*-dessus Losey et ses collaborateurs pour imposer à Londres leur version du film ; et qu'au moment de la protestation de Losey et de son équipe, M. Hakim répondit : « Je n'ai engagé Losey que pour un film d'action d'une heure et demie. *Il en* a tourné plus, il m'a fallu ramener le film à ses dimensions normales » ; déclaration qui contredit son attitude pendant la préparation du film, son tournage et son montage. En fait, il est impossible de connaître exactement les détails de cette affaire : Losey pourrait les divulguer, mais il est lié par son contrat, courant en Amérique et en Angleterre, qui empêche au metteur en scène toute action contrariant les intérêts du film. Jusqu'à quand ? **Eva** va prochainement sortir aux U.S.A. ; Losey, on peut le penser, se bat pour que ce soit **sa** version. Il faudrait que les producteurs présentent à la suite les deux versions et l'on *verrait laquelle public et critiques préfèrent...*

Jean-Louis **COMOLLI.**



Jean-Luc Godard : *Le Mépris* (Fritz Lang, Jack Palance, Michel Piccoli, Giorgia Moll).

Claude Ollier

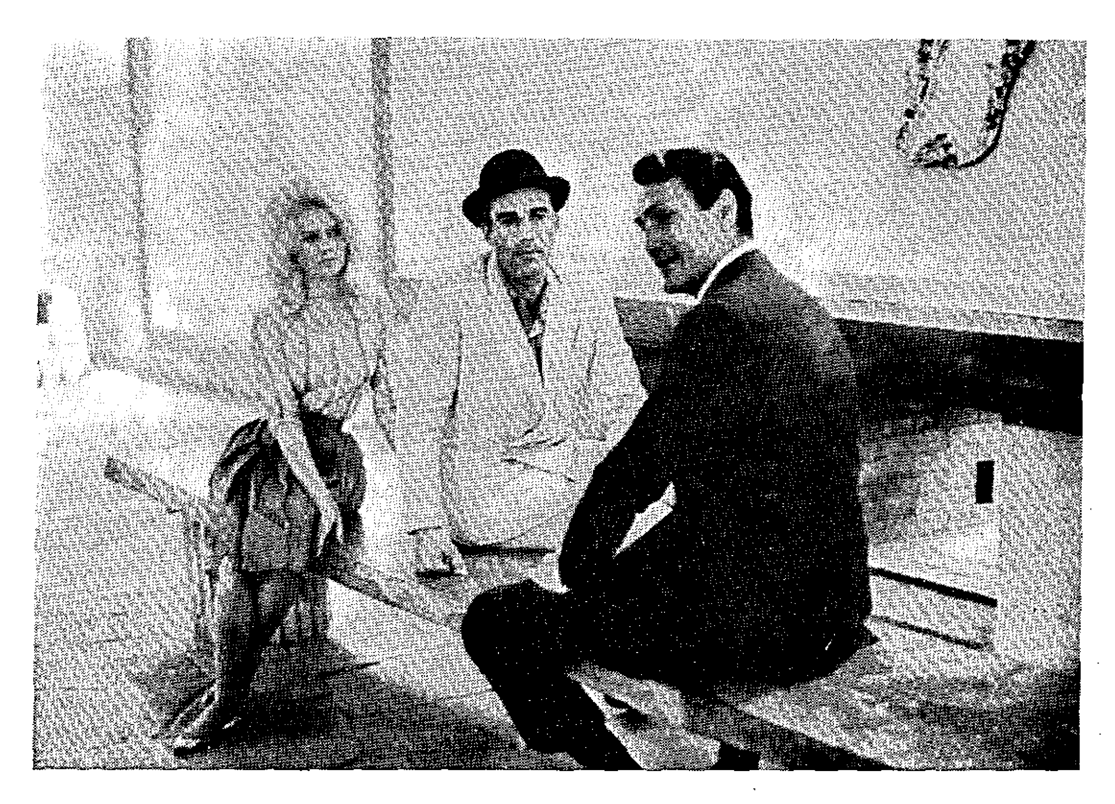
Une œuvre et ses marges

Qu'est-ce, en art, qu'expérimenter ? Seulement découvrir, éprouver matériaux et techniques sans se soucier de leur ordonnance cohérente ? Renoncer par avance à l'achèvement de l'œuvre ? Mais les seules œuvres intéressantes ne sont-elles pas celles justement où l'on a eu délibérément recours, d'une manière ou d'une autre, à l'expérimentation ? Où finit l'une, où commence l'autre ? Ces questions, et quelques autres voisines, les colloques organisés autour de la Compétition du film expérimental de Knokke-le-Zoute les ont laissées sans réponse précise. Certains ont proposé de biffer purement et simplement l'épithète litigieuse. D'autres ont soutenu, non sans raison, qu'il y avait plus d'expérimentation dans le cinéma dit commercial — une

expérimentation imposée, improvisée, acrobatique, à la bonne franquette — que dans la plupart des films « expérimentaux » retenus en compétition, et même que la seule expérimentation valable, fructueuse, était celle à *laquelle contraignait* journellement le « banal » travail de mise en scène.

Quoi qu'il en soit, parmi les 107 bandes projetées à Knokke, quelques-unes pouvaient sans conteste se réclamer de l'appellation controversée, tel ce curieux *Twice a Man*, d'ailleurs primé, moyen métrage en 16 mm, écran standard et Eastmancolor, réalisé par l'Américain Gregory J. Markopoulos. Quant aux intentions, l'auteur les expose lui-même ainsi : « I wish to demonstrate a new narrative form which is based on very brief film-phrases used in clusters to evoke thought through imagery. What I call « thought image » thus beholds both psychological and aesthetic charges. It intensifies and builds up the visual theme while dialogue and music are worked in as heightening elements ». Quant au résultat, il ne laisse pas d'intriguer : après un long passage assez déconcertant dans le noir absolu (le héros traverse un tunnel), nous assistons à un défilé, ou plutôt une *cascade de plans très irrégulièrement* rythmés, mais dont la réapparition et la combinaison périodique semblent obéir à une loi mathématique stricte. S'il fallait user de comparaisons « physiques » pour rendre compte de l'impression produite, les mots suivants viendraient à l'esprit : éclair, *courant électrique, foudre*, électrocution, chute de potentiel, recharge, tonnerre, syncope, foudroiement, évanouissement, léthargie, catalepsie, résurrection. Laissons de côté le thème — une adaptation de la légende d'Hippolyte à l'expérience moderne — pour ne considérer que le principe, ou parti-pris formel, et notons que *Twice a Man* propose (c'est tout au moins ce qui se dégage d'une première vision) plusieurs séries d'images, chacune affectée d'un coefficient variable de réalité objective : les unes paraissent fermes, définitivement construites, d'autres plus instables en leurs contours et couleurs, d'autres encore fortement problématiques, voire improbables. Il se pourrait donc que Markopoulos ait réalisé là systématiquement (scientifiquement ?) ce qu'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet avaient tenté d'inaugurer dans leur film par un biais d'ailleurs très différent. Encore que la notion de « thought image » ne recouvre peut-être pas exactement celle d' « image mentale » chère aux auteurs de *Marienbad*, sur ce plan néanmoins le parallélisme des deux créations est assez net. Mais, dans *Marienbad*, la notion de *probabilité ne s'appliquait qu'au flux* des images censément localisées dans la conscience des personnages ; elle ne touchait en rien à la consistance du film en tant qu'œuvre à faire et œuvre achevée : en ce sens, *Marienbad* se référait a priori à une conception traditionnelle de l'œuvre d'art plei*nement résonnante* et cohérente en toutes ses parties, ouverte aux interprétations certes, mais close dans et par sa forme, refermée sur elle-même, homogène, à la fois parfaite et suffisante. Dans *Twice a Man*, en revanche, cette probabilité jamais démentie de l'image contamine l'existence même de la bande en tant qu'œuvre, tantôt la consolidant dans son éventuel statut définitif, tantôt en ruinant le projet, tantôt laissant les « grappes » d'images flotter à mi-chemin d'une réalité esthétique certaine et d'une certaine tendance à l'auto-négation.

Or, c'est un sentiment analogue que nous ont toujours communiqué, dans le temps même de leur vision, les films de Godard, sentiment dont on pouvait assez aisément rendre compte aussi longtemps que ces derniers se vouaient quasi ouvertement à la découverte, au « risque calculé » de l'investigation à l'intérieur d'un cadre dessiné d'avance, certes, mais en quelque sorte posé lui-même, d'emblée, comme pari, ou parti-pris esthétique à vocation expérimentale (nous songeons ici tant aux courts métrages de la période 1955-58 qu'au premier long métrage), mais qui devenait plus difficilement analysable à partir du *Petit Soldat*, où interférait une volonté certaine d'intégration, de reprise en main des matériaux en vue de l'édification plus cohérente de l'œuvre. Par la suite, une curieuse alternance s'est instaurée entre films « pairs » et films « impairs », les premiers trahissant tous ce désir profond d'épuration et de modelage aux fins d'une construction plus rigide, plus unifiée (*Le Petit Soldat*, *Vivre sa vie* et surtout *Le Mépris*), les seconds penchant



Le Mépris : Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance.

nettement vers le versant aventureux (*A bout de souffle, Une femme est une femme, Les Carabiniers*). Alternance régulière, bien compréhensible, et que l'on retrouverait chez nombre d'auteurs, d'une amplitude toutefois de plus en plus faible, et aboutissant au *Mépris*, que l'on peut considérer comme la meilleure intégration possible de toutes les improvisations, incursions, esquisses et digressions antérieures, plus réussie que *Vivre sa vie* sur le plan de l'œuvre (et sans doute aussi plus difficile à réussir), mais d'autant plus troublante et rebelle à l'examen que le sentiment évoqué plus haut persiste, et dans une tonalité plus sourde, plus souterraine, plus grave.

Ce sentiment naîtrait-il du même principe d'indétermination que nous avons cru déceler dans ce *Twice a Man* quasi-clinique ? Car aucun doute n'est possible : Godard, après bien des tâtonnements, des sauts dans l'inconnu et des reprises, vient de réaliser son œuvre la plus solide, la plus ample, la mieux dessinée, et pourtant cette solidité, ce dessin ferme, se différencient absolument de la sphéricité de *Marienbad* ou de *Muriel*. C'est que sans doute la compacité de l'œuvre n'est pas égale en tout point. Au lieu de se déployer et de proliférer en tous sens, homogène, dans l'espace sphérique de son récit, elle s'implante ici autour de points fixes dans une sorte de no man's land plastique, par apports et sédimentations successives,

composant une mosaïque où des zones de plus ou moins grande résistance se juxtaposent, des paysages à l'éclairement diversifié, telles *ces ombres* cernant une éminence ou un ravin, ces dépressions plus claires, ces plaines et confluences aux confins de territoires quasiment déserts, transparents, où seuls quelques traits suggèrent une direction possible, une possible occupation des lieux par le dialogue, le geste, la couleur ou la démarche. Ou encore : telle une carte dont certains secteurs seraient *parfaitement* lisibles, d'autres muets, sillonnés de lignes et de taches innomées sollicitant l'intervention du lecteur, libre d'ombrer, de colorier et de baptiser à sa guise. Et aussi : zones non cartographiées, vacuités brèves, absolues, où le regard se perd, l'attention soudain *démobilisée tombe « en vrille »*, bientôt ressaisie par quelque signe imprimé avec netteté.

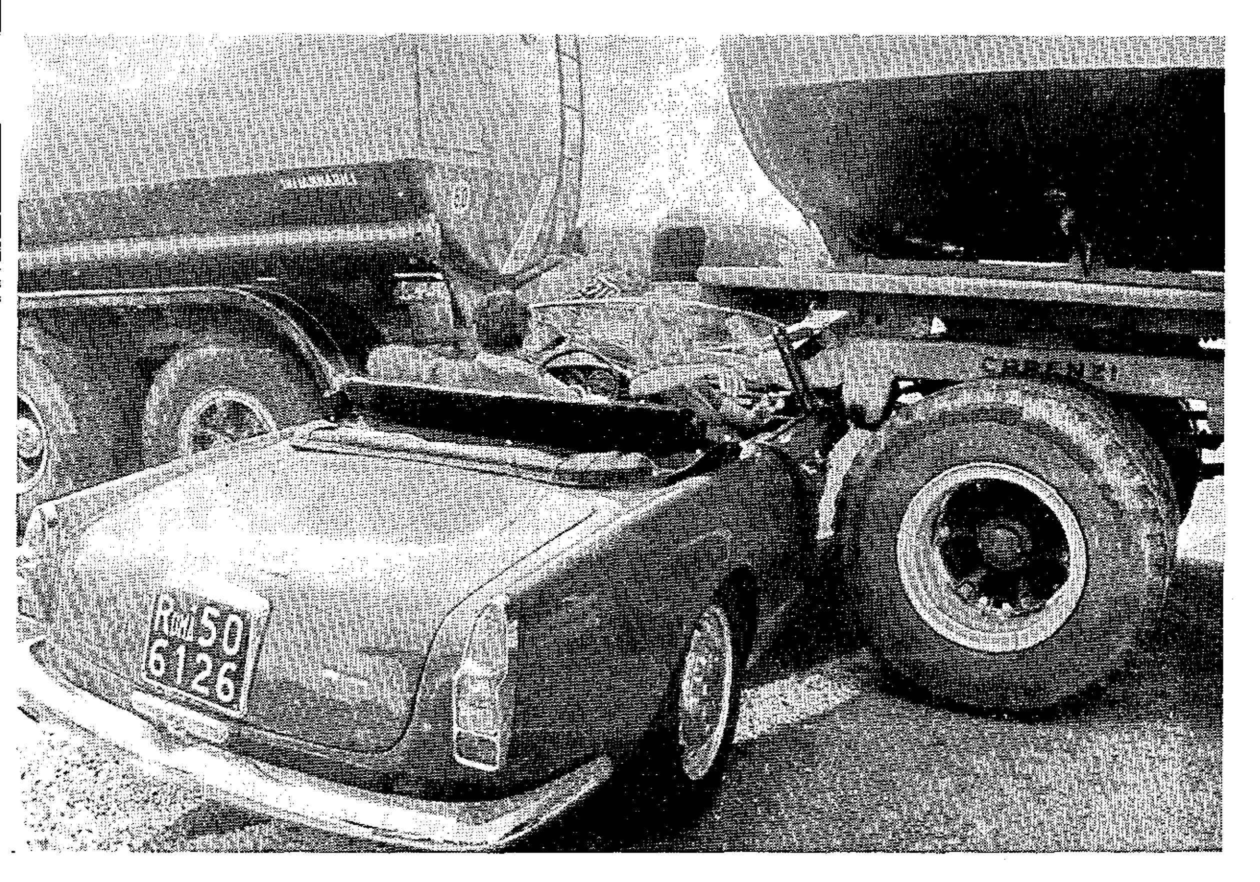
La même alternance que *nous notions* d'une œuvre à l'autre se retrouve à l'intérieur de chacune, ramifiée et démultipliée, de points fixes à zones floues, de fragments définitifs, intangibles, à fragments lacunaires, ou simplement indicatifs, de parcours obligés à parcours libres, facultatifs. *De cette oscillation*, qu'il serait facile de décrire et de mesurer dans *Une femme est une femme* ou *Les Carabiniers*, *Le Mépris* porte encore la trace, mais la sinusoïde s'est étirée, aplanie, on pourrait presque dire qu'elle s'y poursuit en filigrane, aussi sensible *qu'auparavant*, mais plus malaisément décelable. Deux exemples : succédant à la scène en extérieurs où Camille *fait connaissance* de Lang, puis disparaît dans la voiture de Prokosch (il y aurait beaucoup à dire sur cette disparition accélérée, vertigineuse, reprise plus tard sur le bateau), les plans de son mari arpentant les ruelles d'un décor ne semblent plus relever du même ordre d'existence *formelle ; c'est* là un de ces sentiers imprécis, suggérés pour se faire mobiles dans l'imagination du spectateur, à peine tracés sur l'un de ces versants dénudés, clairsemés, abandonnés au libre jeu du choix entre plusieurs solutions plausibles. A de tels moments, surgit une *question bizarre* : « A quel film appartient donc cette image ? » Au *Mépris*, sans doute, et même à *L'Odyssée*, mais aussi à d'autres films soudainement évoqués, temporaires, en éventail largement ouvert à une plus précise création. Puis l'auteur réassume ses pouvoirs et impose les séquences de la villa, cellules fixes, sur lesquelles le spectateur non moins soudainement *dépossédé* n'exerce plus que sa traditionnelle activité interprétative. Autre exemple : la mort accidentelle de Camille et de Prokosch ; il n'est *pas* douteux qu'il *s'agit* d'une fin *possible*, et non d'une fin *exacte*. Le plan, avec son admirable travelling lent pris du point de vue *d'un « témoin »* anonyme, est entièrement problématique, d'un problématique tel qu'avec des éléments on ne peut plus réalistes, on ne peut moins fantastiques, il débouche en plein rêve : personne autour du véhicule détruit, sur la route les autres voitures continuent de rouler *à grande* vitesse, comme si de rien n'était — dramatisation « théâtrale » introduisant à une *totale dédramatisation* cinématographique, identique à celle que relevait déjà très justement Jean-André Fieschi dans le dernier tableau de *Vivre sa vie*.

Plus parcimonieuses que dans *Les Carabiniers*, où elles survenaient à tout instant, où l'expérimentation sur l'intégration de l'espace théâtral à l'espace cinématographique était poussée à son comble, ces ruptures marquent une œuvre apparemment plus *sage*, plus *contrôlée*, comme *Le Mépris*, d'une résonance d'autant plus frappante, plus ample, plus riche — plus osée peut-être en définitive. *Le Mépris* assume ces ruptures, incorpore ces virtualités éparses jusqu'ici seulement désignées comme possibles prolongements de *l'œuvre, absorbe ces zones* vierges, ces marges blanches, à dose plus faible certes, mais l'économie d'ensemble est plus viable, plus durable. Il faudrait sans doute lier ces remarques à la conception très particulière du temps dont relèvent les films de Godard, à ce tronçonnement incessant de *l'écoulement*, à cet échange subtil entre continu et discontinu, par la recherche systématique du point d'équilibre de chaque scène, du centre immobile où la caméra s'efforce de cadrer l'instant privilégié — coïncidence, superposition fragile d'un cadrage unique et d'un unique instant, condensation exacte de toute la durée de la scène dans le fragment *d'espace le plus adéquat*, dont l'existence fait l'objet d'un véritable

pari (d'un acte de foi ?), et qu'il ne reste plus qu'à déceler, à localiser, à cerner dans le dédale d'une approche virevoltante, sans cesse en alerte, jusqu'à ce que, brusquement, l'intégralité de la scène se crispe en un raccourci exemplaire, figé dans la seconde fugitive. Peut-être alors faudrait-il parler de suggestion d'un temps mental en pointillé, dont le spectateur serait chargé de rétablir — de réinventer — les continuités virtuelles dans les marges de son propre temps de vision.

Ce surgissement du discontinu au sein du continu, puis de l'absolue fixité au sein du discontinu, à tout moment *Le Mépris* le provoque comme l'affirmation péremptoire, aussitôt niée, d'une possibilité de vivre, comme l'intrusion subite, aussitôt démentie, d'un monde vivable. Mais quelque chose est passé, s'est écoulé déjà, qui renaîtra peut-être et s'estompera encore, espérance ou nostalgie, continûment, au fil d'une œuvre tout ensemble achevée et tendue vers un achèvement second, d'une œuvre novatrice reflétant en tout point de sa surface l'image de son double immédiat, négateur, comme si Godard posait toujours au départ l'éventualité d'un impossible accomplissement, ou d'une très aléatoire efficience.

Claude OLLIER.



Le Mépris : avant l'accident (photo de tournage).

Axel Madsen

Rencontre avec

Shirley Clarke

Depuis, il y a neuf ans, Agnès Varda, quelques femmes-metteurs en scène se sont révélées en Europe : en France Paule Delsol, en Angleterre Joan Littlewood, en Suède Ingrid Thulin (qui prépare son premier film) (1). Aux Etats-Unis, pays matriarcal s'il en est, deux femmes seulement, toutes deux en marge : Shirley Clarke, liée au cinéma « maudit » new-yorkais, Ida Lupino, à la télévision de série. La seule autre femme qui ait jamais signé un film américain est Dorothy Arzner, aujourd'hui professeur à la faculté Theater-Arts, section cinéma, de l'Université de Los Angeles.

Cet entretien avec Shirley Clarke a été réalisé à l'Actors' Studio, où celle-ci fait de la mise en scène de théâtre « pour ne pas perdre la main »...



— Avant tout, j'ai horreur d'être remarquée parce que je suis une femme ; je ne veux pas être jugée en tant que femme faisant du cinéma, mais comme cinéaste tout court ; pour mon travail, non pour mon sexe.

— *Cependant, votre qualité de femme doit jouer ; vous devez regarder un sujet d'une autre façon...*

— Forcément. Je pense que *The Cool World* est plus tendre, si vous voulez, que s'il avait été fait par un homme.

— *Y a-t-il dans le film quelque chose qu'un homme n'aurait pu inventer ?*

— Peut-être ; il y a une scène qui n'était pas dans le script original, une scène qu'un homme ne peut peut-être même pas comprendre. Ce n'est pas grand'chose : une prostituée de haute classe est aux prises avec le problème racial ; la séquence montre simplement — et seules, peut-être, les femmes le remarquent — combien une femme amoureuse est vulnérable. Il y a une certaine tension en elle... Je ne sais pas ; peut-être un homme pourrait-il le concevoir...

— *Vous avez des difficultés de distribution ?*

— Oui. Le film doit sortir à Paris (c'était d'abord Londres) au mois de mars. Je n'ai pas encore trouvé de distributeur américain. Ils ont peur. Vous savez, ce n'est pas un film

(1) Citons encore : (jadis) Olga Preobrajenskaïa, Leontine Sagan, Jacqueline Audry, Leni Riefenstahl, Wanda Jakubowska ; (naguère) Julia Solntseva, Lina Wertmüller...



The Cool World, tournage : à gauche, Carl Lee (co-scénariste et interprète du rôle de Priest), à droite, Shirley Clarke.

de tout repos. C'est le premier film entièrement tourné à Harlem, et qui ne triche avec le problème noir ni d'un côté, ni de l'autre. C'est assez curieux, mais les gens de gauche, en général, ne l'aiment pas ; les « libéraux blancs », ceux qui sont prêts à faire « avancer » les noirs, sont offusqués parce qu'il y a dans le film des noirs qui ne sont pas sympathiques. En Europe aussi ; à Venise, l'année dernière, la presse italienne disait du bien du film, sauf les journaux communistes ; en France, « Le Monde » l'aimait, mais pas « L'Express ». C'est assez curieux, non ? Les « libéraux », du moins ici, ne veulent pas voir le « mauvais negro ». J'étais moi-même libérale avant d'entreprendre *The Cool World*, mais j'en suis sortie haïssant certains noirs ; ils sont tous paranoïaques, et on les comprend. Pour vous et moi, prendre un autobus c'est prendre un autobus ; pour eux, c'est une épreuve du réel (*a realistic challenge*). Ils ne savent jamais ce qui peut arriver ; leur croissance, leur développement sont handicapés à travers toute leur enfance ; en vérité, le fait qu'ils ne soient pas tous complètement cinglés, c'est un miracle...

— *Quelle a été la réaction du public noir ?*

— Au « sneak preview », à Harlem, les gens disaient simplement : « C'est la vérité. » Malcolm X (2) a vu le film ; Miles Davis aussi : il m'a dit que le sous-titre du film devrait être « *The Truth* ».

— *Et que disait Malcolm X ?*

— Oh, que c'était le seul bon film fait en Amérique. C'est le premier film qui montre Harlem tel qu'il est : un endroit triste, sale, déprimant. C'est d'ailleurs en tournant que j'ai remarqué l'immense écart entre l'homme noir et la femme noire ; on peut dire, je crois, que le problème de la femme blanche et de l'homme noir est le même, tandis que celui de la femme noire n'est pas même encore posé, sauf si celle-ci est célibataire et travaille.

— *Votre mise en scène en style d'actualités est-elle un parti-pris, ou le résultat de moyens financiers limités ?*

— Les deux. Le film « adulte », comme nous disons, n'existe pas encore en Amérique ; nous ne sommes pas encore prêts. Quand vous avez une réputation de cinéaste « intellectuel », il est très difficile de réunir des fonds importants. Tous les distributeurs disent que le film est formidable, mais qu'il ne fera pas un sou.

*Mais cette mise en scène est aussi délibérée. J'essaie d'avoir une caméra très subjec*tive pour obliger le spectateur à entrer à fond dans le sujet ; j'essaie aussi de donner au film une certaine fluidité ; cela m'ennuie toujours de voir un personnage filmé d'abord au niveau du visage, puis, le plan suivant, huit mètres au-dessus de sa tête. L'essence du cinéma est toujours dans le montage, c'est-à-dire, je pense, dans la fluidité chorégraphique ; c'est ce qu'a atteint Norman McLaren : le fait de changer une chose en une autre, de la transformer, de la moduler...

La première responsabilité d'un cinéaste est de donner sa vision des choses : or, la femme est éminemment « visionnaire » et faite pour le cinéma, qui est diversification et synthèse ; pour moi, faire du cinéma, c'est faire le ménage en public. Comme une ménagère, le cinéaste doit savoir un peu de tout.

Le cinéma doit être vision du monde. On devrait pouvoir sortir dans la rue et filmer réellement quelque chose « en train d'arriver ». Le cinéma, c'est si on est très, très *vivant*... Si seulement nous pouvions apprendre à le voir comme une expérience, et non comme un loisir ; c'est le seul de tous les arts qui puisse donner cette immédiateté d'être. Nous pouvons approcher notre caméra, nous pouvons voir les personnages respirer. C'est pour cela que nous nous amourachons d'une vedette, parce que nous la voyons respirer ; on s'amourache d'abord de Cary Grant, puis du personnage qu'il joue, parce qu'on le voit vivre. Comme mes gosses du *Cool World* ; c'est en les voyant vivre, respirer que, peut-être, la haine raciale sera surmontée un jour ; par le cinéma, nous pouvons peut-être apprendre à nous aimer.

— *Quels sont vos projets immédiats ?*

— D'abord, une histoire d'amour comique. Je ne peux rien dire encore ; c'est un scénario original, que j'ai très envie de faire. J'ai aussi des projets de télévision ; je vais peut-être mettre en scène deux ou trois segments de la série « East Side-West Side », mais je n'aurai rien à dire sur la distribution des rôles.

— *Jusqu'ici, vous n'avez travaillé qu'avec des comédiens amateurs ; n'avez-vous pas peur des professionnels ?*

— Non, pas vraiment. Ce que j'aime surtout chez le « non-acteur », c'est l'absence de concepts pré-établis. Avec le comédien professionnel, j'aurai des difficultés pour surmonter ses habitudes, son caractère individuel.

— *D'autant qu'il n'a pas l'habitude d'être dirigé par une femme...*

— Oui. Je me suis aperçu qu'en qualité de femme, il fallait que je lutte terriblement pour chaque pas que je faisais, et cette lutte est peu féminine, et destructrice sur le plan artistique. Je me demande comment Agnès Varda arrive à se faire obéir.

---

(2) Le leader du Black Muslim, organisation noire extrémiste qui s'oppose à toute intégration et préconise comme seule solution au problème racial la création de deux ou trois Etats noirs au sein des U.S.A.

— *Par la douceur tenace, je crois.*

— Tant mieux pour elle... Ce qui est terrible pour une femme-artiste, c'est d'être obligée de se « masculiniser », de se durcir. C'est si peu féminin, tellement contraire à notre nature. Ce jeu, cette façade, cela nous ronge.

— *Et la critique fait-elle aussi cette différence ?*

— Non, je ne pense pas ; mais je ne peux pas dire que les CAHIERS aient été particulièrement galants avec *The Connection.* D'ailleurs, Henri Langlois m'a écrit, après *Cool World,* que j'ai toujours les mêmes ennemis...

— *Pour* The Connection, *on attaquait surtout le côté voyeuriste du film...*

— Bon Dieu... Trois fois, vous entendez, trois fois un des drogués dit, directement dans la caméra, directement au public : « Non mais, qu'est-ce que vous croyez que vous regar-



Shirley Clarke : *The Cool World* (Carl Lee).



The Cool World : Lloyd Edwards (« Foxey »).

dez, un film porno ?... » Mon propos était exactement celui-là : créer un malaise chez le spectateur, lui faire admettre qu'il est un voyeur *en regardant* le film.

Dans *The Cool World*, j'ai un peu la même chose : le tout premier plan du film. On voit un gros Noir qui crie dans la caméra que tous les Blancs sont des salauds ; puis la caméra recule, et vous voyez qu'il harangue un groupe de badauds, au coin de la 42ème Rue et de la 5ème Avenue. Evidemment, pour le public américain, cette *technique d'actualités*, de caméra à la main, reste gênante ; dans *The Connection*, d'ailleurs, je n'arrivais pas à avoir ce que je voulais, parce que le *cameraman avait peur*. Pour le *Cool World*, je me suis dit : cette fois, je veux pouvoir tout exiger ; et avant de commencer, j'ai appris à manier la *caméra*, et je *savais exactement* ce que je pouvais demander. D'ailleurs, Baird Bryant a été sensationnel...

— *Et le son ?*

— J'utilise le *son dramatiquement*. Pour moi, la musique est presque une « piste d'effets » ; mais cela déconcerte le public, car ce ne sont pas nécessairement les personnages qu'on voit qui parlent, mais aussi bien ceux qui sont off. J'écris mon découpage, sans nécessairement le suivre numéro par numéro ; je tourne d'un bloc des parties entières, d'autres sont très travaillées. Si, au bout de quatre ou cinq prises, je n'ai pas la scène comme je la voyais, c'est que quelque chose cloche en moi, et j'essaie d'une toute autre *façon*. *C'est là*,

peut-être, le grand avantage des new-yorkais sur les hollywoodiens : nous sommes plus près du cinéma « total » ; nous avons, presque tous, tripoté la photo, le montage, tandis que les metteurs en scène de Hollywood n'y connaissent rien. Quel dommage de voir une direction d'acteurs superbe gaspillée parce que le metteur en scène ne sait pas où mettre sa caméra !... Mais j'aime particulièrement Cukor et Wilder.

Quant à l' « école new-yorkaise », elle n'a rien donné encore, avouons-le. Je me dissocie d'ailleurs un peu de ce cinéma new-yorkais ; n'importe qui peut faire un premier film, s'il le veut vraiment, mais en faire un second ou un troisième... C'est dommage, mais on ne peut pas être vierge deux fois. Et ce toupet de croire qu'on est cinéaste parce qu'on a réussi à tourner un bout de pellicule ! Quand on pense que, dans n'importe quel autre art, atteindre le niveau professionnel prend dix ans... Et cependant, je suis new-yorkaise ; et un de mes problèmes, je l'ai découvert récemment, est qu'au fond, je suis très « new-yorkaise provinciale » : mes amis, tous ceux qui m'entourent, nous sommes tous new-yorkais ; nous pensons tous de la même façon et, forcément, nous croyons que les autres pensent comme nous. Et puis, nous allons quelque part ailleurs, dans une autre région des Etats-Unis, et nous ne pouvons pas comprendre pourquoi les gens n'ont pas les mêmes sentiments que nous. Par exemple, je n'ai, je pense, rien d' « osé », mais j'ai une réputation de personnage controversé ; je vois des articles écrits sur moi, et je me dis : mais ce n'est pas moi ! et je pense : est-ce que je suis comme ça pour les autres ? Est-ce qu'ils me voient vraiment comme ça ?

C'est pour cela que, parfois, je suis saisie d'un pessimisme atroce ; je me dis : il est donc impossible de « communiquer » avec autrui... Ils ne voient en moi que ce qu'ils veulent bien voir. — C'est peut-être la désillusion qu'éprouve tout artiste ; je ne sais pas. Nous ne pouvons qu'essayer.

(Propos recueillis au magnétophone.)

BIO-FILMOGRAPHIE DE SHIRLEY CLARKE

1925 : naissance à New York.

Enfance new-yorkaise ; elle va à l'école Lincoln.

1935 : la famille Clarke s'établit au Missouri. Shirley entre à l'école de danse Bennington.

1937 : Université de la Caroline du Nord. Elle monte une pièce de théâtre scolaire.

1940 : retour à New York. Elle étudie la danse moderne avec Martha Graham, et danse avec Hanya Holm, Doris Humphrey et Anna Sokolow.

1942 : premières œuvres de chorégraphe, au YMCA du 92th Street.

1946 : devient le premier président de la National Dance Association, organisme groupant les danseurs modernes qui envoient troupes et films de danse à l'étranger. A cette époque, elle entrevoit pour la première fois les possibilités du cinéma.

1953 : abandonne la danse pour le cinéma.

DANCE IN THE SUN.

7 minutes, noir-et-blanc. *Musique :* Ralph Gilbert. *Int. :* Daniel Nagrin (qui danse sur une scène et sur une plage). Prix du meilleur film de danse de la New York Dance Film Society, 1954.

1954 : IN PARIS PARKS.

13 minutes, couleurs. *Musique :* LaNoue-Davenport. Enfants jouant dans les jardins de Paris.

1955 : BULLFIGHT.

9 minutes, couleurs. *Musique :* Norman Lloyd. *Int. :* Anna Sokolow.

1957 : A MOMENT IN LOVE.

9 minutes, couleurs. *Musique :* Norman Lloyd. Présenté au Pavillon américain à la Foire mondiale de Bruxelles, 1958.



The Cool World : Yolanda Rodriguez (Luanne).

1958 : LOOPS.

2 minutes 1/2, couleurs. Quinze « cerceaux ». Travail de commande pour le Pavillon de Bruxelles.

1958-59 : BRIDGES-GO-ROUND.

3 minutes 1/2, couleurs. *Musique :* Teo Macero. « Danse » des ponts de Manhattan. Festival du Film Expérimental, Bruxelles.

1959 : SKYSCRAPER.

20 minutes, noir-et-blanc et couleurs. *Chansons et dialogues :* John White. *Musique :* Teo Macero. *Int. :* Willard Van Dyke, Irving Jacoby. Premier prix (catégorie Peuples et Folklore) Venise, 1959.

1960 : A SCARY TIME.

Travail de commande pour UNICEF. Primé à Venise, 1960.

THE CONNECTION.

Long métrage. *Scénario :* Shirley Clarke, d'après la pièce de Jack Gelber. *Images :* Arthur J. Ornitz. *Décors :* Albert Brenner et Gene Callahan. *Musique :* Freddie Redd. *Interprétation :* Warren Finnerty, Garry Goodrow, Jerome Raphel, James Anderson, Carl Lee, Barbara Winchester, Roscoe Browne, William Redfield, Freddie Redd, Jackie McLean, Michael Mattos, Larry Ritchie. *Production :* Lewis Allen et Shirley Clarke, en association avec Allen-Hogdon Prod.

1963 : THE COOL WORLD.

135 minutes. Scénario : Shirley Clarke et Carl Lee, d'après le roman de Warren Miller et la pièce de Warren Miller et Robert Rossen. *Images :* Baird Bryant. *Décors :* Roger Furman. *Musique :* Mal Waldron, interprétée par Dizzy Gillespie, Yusef Lateef, Arthur Taylor et Aaron Bell. *Montage :* Shirley Clarke et Peggy Lawson. *Interprétation :* Hampton Clanton, Yolanda Rodriguez, Bostic Felton, Gary Bolling, Charles Richardson, Ronald Perry, Bruce Edwards, Carl Lee, Gloria Foster, John Marriott, Clarence Williams, Georgia Burke, Mel Stewart, Joseph Dennis, Evadney Canegata. *Production :* Fred Wiseman.

Jean Narboni

Mankiewicz à la troisième personne

Les films de Mankiewicz se situent dans un temps qui n'est ni le présent de la chronique ou du journal, ni le passé du souvenir, mais un temps étrange et mixte qu'on pourrait appeler du *récit* : où l'histoire, en même temps qu'elle se déroule, semble faire retour sur elle-même, et l'événement nous être donné à la fois dans sa présence et son évocation ; où chaque instant appelle, éclaire ou modifie un autre instant, le même, parfois connu de nous, d'autres fois ignoré. Il convient alors de voir, dans les fameux « retours en arrière » qui ont fait, un peu vite, la célébrité de ce cinéaste, autre chose et bien plus qu'habileté de narration, art d'éclairer le récit ou de saisir le passé dans ce qu'il a d'immuable et de nostalgique : bien au contraire, la volonté de rendre ce temps au mouvement, de ne pas le soustraire au jugement de celui qui l'évoque, le scrute et le réévalue. Auquel d'ailleurs il le rend bien, tel que, de leur affrontement, de la confrontation d'un être à ses souvenirs, d'une histoire à ce qui la modifie, d'un événement à sa réminiscence, jaillit, dans le maintien et le respect de leur secret mutuel, quelque lumière, guérison ou pardon. Les personnages de Mankiewicz n'évoquent pas le passé pour le contempler, mais le remettent en question ; ni pour s'y complaire, quand il les juge à leur tour. D'une démarche qui réclame la précision, l'intransigeance d'une investigation policière, la netteté et la sécheresse de l'autopsie (fréquentes l'une et l'autre chez cet auteur), le moins étrange n'est pas qu'elle se déroule, alors qu'elle devrait imposer le resserrement du récit et la linéarité du parcours, dans cette frange de temps où passé et présent se côtoient, dans cette incertitude qui nie leurs frontières, dans l'ambiguïté et la dispersion de moments épars.

Ce n'est pas tout des surprises qui nous attendent avec Mankiewicz, à propos duquel je ne suis pas loin de penser qu'il existe un vaste malentendu (1). Qu'en est-il de cette fameuse justesse psychologique, de cet art tant vanté de situer en quelques traits une galerie de personnages ? Je ne vois au contraire que celui de saisir le moment où la lucidité vacille, où la raison bascule dans la folie, où la mesure succombe à l'excès. Car les personnages de Mankiewicz relèvent de l'aliénation : tendus à l'extrême vers la réalisation d'un rêve insensé, refermés sur l'inexorabilité d'un projet, à la lisière, parfois au-delà du normal ; dessinant les repères d'un cinéma de l'idée fixe : ambition folle, volonté de puissance, désir de vengeance ou d'argent, fascination de la chute ou amnésie. Menant, du même mouvement raide et têtu, Nicholas au sommet de Dragonwyck, l'Américain à la dérision et la mort, Cicéron à la traversée en aveugle d'un monde voué au désastre. C'est dans *The Barefoot Contessa* qu'est le plus nettement exprimée cette idée commune à tous les films de Mankiewicz, d'un scénario bien construit, d'un rêve cohérent, d'un ordre établi contre lequel s'acharneraient des forces venues du dehors, pour les reconstruire selon une structure

(1) Malentendu qui devrait être dissipé par le récent hommage que la Cinémathèque française a rendu à l'œuvre de J. L. Mankiewicz.

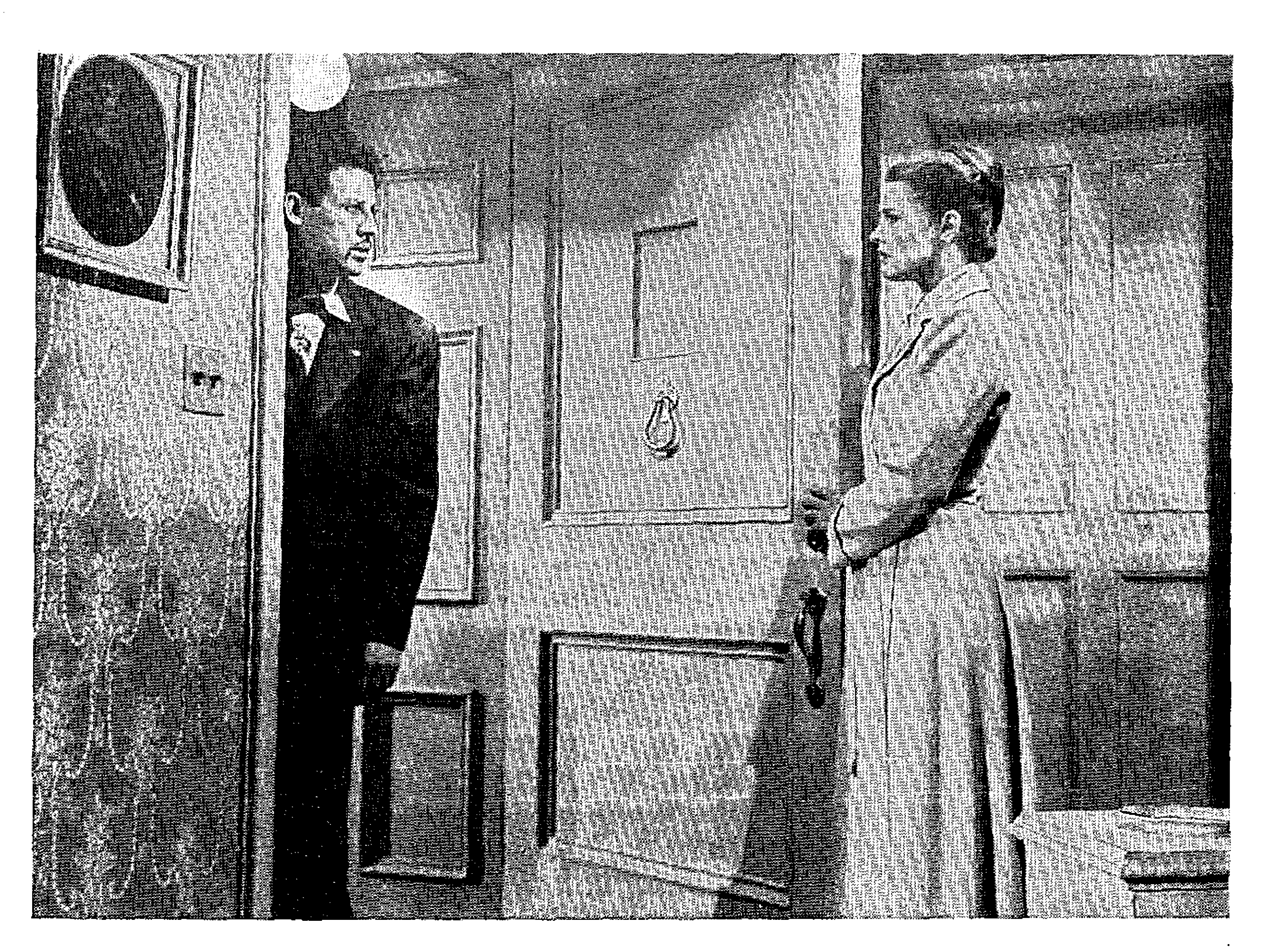


Joseph L. Mankiewicz : *People Will Talk* (Hume Cronyn, Finlay Currie).

différente — absurde peut-être, mais effective : celle de la vie. Effraction qui ne s'accomplit pas sans dommages : contre la bouffée d'air nocturne qui frappe le visage de Max Monetti (*House of Strangers*) ou la fin sereine de *People Will Talk*, combien de morts solitaires, de raisons qui sombrent, de cimetières sous la pluie ! La *préservation* même du rêve ne laisse pas d'inquiéter : il engendre déjà son double destructeur (*All About Eve*), et l'ambiguïté sublime de *The Ghost and Mrs. Muir* dénonce, au-delà du faux happy-end, l'enlisement consenti, la lente et voluptueuse momification d'un être autour de son secret. Une fois encore, nous sommes loin de *l'image* reçue de Mankiewicz : violences et délires, là où l'on vantait l'élégance et la distinction du trait, le goût de la demi-teinte ; l'appel aux forces obscures, quand on ne voyait qu'équilibre et lucidité. Le malentendu continue. Il se poursuivra encore. Mais j'aborde ce nouveau point.

Il est, dans « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge », une page célèbre pour *sa dureté*, où Rilke attaque l'intrusion du *tiers* dans l'œuvre d'art : « *Etais-je un imitateur ou un fou d'avoir eu besoin d'un tiers pour raconter le sort de deux hommes qui se rendaient la vie dure ?... Et j'aurais cependant dû savoir que ce tiers qui traverse toutes les vies et les littératures, ce fantôme d'un tiers qui n'a jamais existé, n'a pas de sens et qu'on doit le nier... Il est le paravent derrière lequel se déroule un drame. Il est le vain bruit à l'entrée du silence d'un vrai conflit... Le tiers, précisément parce qu'il est si peu réel, reste la partie facile du problème, tous ont su le camper...* » Les films de Mankiewicz semblent parfaitement répondre à cette page ; *mais, étrangement*, la tournent à leur gloire. Faisant de ce fantôme leur centre de gravité, de sa neutralité le vrai *silence* autour du vain bruit d'un conflit. Ils s'organisent (bouleversant, *en fait*, leur structure), se décentrent en fonction justement de ce

tiers, comme « Phèdre » en fonction d'Oenone et Minos, « Andromaque » de Pyrrhus, « Tristan et Isolde » de Brangaene. Il y aurait là une réhabilitation à tenter du confident dans la tragédie classique, méprisé parce qu'indispensable, croyait-on, à la seule compréhension de l'intrigue : quand il s'avère, en fait, indispensable à la totalité (Phèdre devenant coupable par la seule présence de sa confidente, témoin de son aveu). Sans effort, peut-être sans en prendre pleinement conscience, Mankiewicz rejoint l'une des tentatives de l'art moderne : d'imposer ce silence d'un tiers, cette proximité du témoin, la menace d'un regard étranger ; tel que les êtres ne puissent agir et vivre que sous la contrainte, effective ou muette, de sa présence. Neutralité effrayante, miroir et juge dont l'effacement même n'abolit pas l'empire. J'ai parlé de tentatives récentes : mais le valet Mackellar, dans « Le Maître de Ballantrae », n'est-ce pas déjà ce personnage discret, cette figure en retrait, ce *révélateur* fidèle ? Pure transparence, lieu de passage du temps de l'histoire et du conflit des êtres. Plus encore : l'admirable nouveauté du roman de Stevenson vient du rôle terrifiant qu'il accorde à la seule présence du Maître, dont le simple fait *d'être là* suffit à torturer, puis à faire mourir, sans le tuer, son frère... Et encore, chez un écrivain comme Scott Fitzgerald, l'histoire pivote autour d'un être qui semble doubler les personnages de leur défaut, narrateur sans importance (au point que les tâcherons qui ont adapté à l'écran « Tendre est la nuit » n'ont pas hésité à le supprimer), silhouette, mais obsédante.



Joseph L. Mankiewicz : *Somewhere in the Night* (John Hodiak, Nancy Guild).

Mais c'est à Cassius, dans *Jules César*, que je laisse la parole : « *Préparez-vous donc, mon cher Brutus, à m'entendre, et puisque vous ne pouvez, vous le savez, vous connaître que par reflet, je vais être votre miroir, vous révéler sans vous flatter ce que vous ignorez encore de vous-même.* » Présence effective (Harry Dawes, de Witt, Cassius, Vigot), n'ayant d'autre fonction que d'être là, attentive ou ironique, lieu de convergence de toutes les forces du récit, en dehors du *récit, inessentiel et tel que* nul ne puisse agir qu'en fonction de son existence, en marge de l'histoire, et pourtant son centre. *Cléopâtre* m'apparaîtrait ainsi, plusieurs années après, comme le flash-back rectificatif de *Jules César :* dans ce film, Brutus, n'arrivant pas, lors de son fameux monologue dans le jardin, à trouver de raison valable au meurtre projeté, en inventait, dénaturant les intentions de César, lui créant un avenir de tyran que rien encore ne laissait deviner. Dans *Cléopâtre*, le dérisoire empereur dont Cassius raillait la pleutrerie et les convulsions est devenu ce fantôme prestigieux, ce tiers entre Cléopâtre et Marc-Antoine, touché du haut-mal réservé aux élus des Dieux : ce *miroir auquel personne* ne peut échapper. Comprend-on maintenant que Mankiewicz s'intéresse moins à l'équilibre d'un système qu'à ce qui le menace ; moins à la perfection d'un mécanisme qu'à l'erreur qui s'y glisse. Que *la beauté de ses films n'est pas* dans la sécheresse et la netteté avec laquelle il nous montre l'essentiel, mais qu'elle est cet ailleurs discret, autoritaire, vers lequel ils basculent, semblant le contenir. En un mot, s'explique chez ce cinéaste le rôle du *malentendu (et peut-être celui dont il souffre)* : l'audace avec laquelle il fait reposer l'histoire sur le sommet de l'anecdote. Il nous faut bien croire, avec lui, qu'une confusion entre « plastic » et « plastique » pouvait présider au sort de la guerre ; et qu'Hitler perdit la sienne par la faute d'un obscur fonctionnaire déchirant, dans un mouvement de colère, un document capital ; et que le nez de Cléopâtre...

J'aimerais, pour en terminer, citer une fois encore aux côtés de Mankiewicz un écrivain dont on commence — *et c'est justice — à parler beaucoup*. Au sujet duquel on cite anecdotes, souvenirs et faits divers... Dont on s'acharne, avec l'enthousiasme et la brutalité de la mauvaise conscience, à faire le porte-parole d'une génération, l'exemple d'une époque *folle et généreuse*. Au point d'en oublier presque, à vouloir trop louer sa vie qu'il a ratée, son œuvre dont la réussite nous importe seule. Mais je voudrais d'abord, parlant de Francis Scott Fitzgerald, rendre à l'obscurité un autre malentendu (dont sont victimes, cette fois, les créateurs brusquement ressurgis, hâtivement « découverts », et qui consiste à les comparer un peu à tout le monde). On a cité, parlant de Fitzgerald, le nom d'Antonioni pour, en particulier, *L'avventura* et *La notte*. C'est, j'en ai peur, confondre un peu vite. Il ne suffit pas, pour le rapprocher de cet écrivain, qu'un cinéaste ait, comme lui, décrit et dénoncé le monde de l'argent. Il y *faut (réapparaît alors Mankiewicz)* une lucidité sans amertume, une virulence sans hargne, le sourire sans crispations de Harry Dawes dans *La Comtesse*... Il y faut, pour parler de l'obsession du ratage, plus que l'acharnement : ce détachement *secret, cette inquiétude silencieuse*, ce fatalisme dont Braque disait qu'il n'était pas un sentiment passif ; le rire de Cicéron à la fin de *Five Fingers*.

Quant à ces héroïnes chères à Fitzgerald, jeunes filles rétives, volontaires, capricieuses et profondes, ou femmes de trente ans, graves et lasses : bien plus qu'en Monica Vitti et autres héroïnes antonioniennes, je les trouve du côté de *Late George Appley, Letter to Three Wives, People Will Talk* ou *The Barefoot Contessa*. Mais c'est encore peu. Je n'évoquerai pas l'admiration de Mankiewicz pour *Fitzgerald, leurs relations difficiles* (et peut-être révélatrices). Ce serait encore de l'anecdote (2). Je les associerai d'abord par la résistance qu'ils opposent en commun à se laisser définir ; par la difficulté qu'on éprouverait, outre le *sentiment d'une vanité profonde*, à les caractériser ; par l'impossibilité de les enfermer dans le cadre d'un genre ou d'un style. Les cadrages, les mouvements d'appareil ni le montage n'ont, chez l'un, rien de bien remarquable, et les œuvres de l'autre échappent à tout artifice de narration, au procédé comme à la technique. Je leur vois, au contraire, un même dédain des problèmes de forme, un détachement des soucis d'écriture, une facilité à dire, bien étrangers à la volonté forcenée d'expression d'Antonioni (3). Bien plus : un goût commun de la digression, l'art de distraire l'attention par l'abondance du discours.

---

(2) Par bien d'autres points, Fitzgerald et Mankiewicz sont proches : l'importance de la folie dans leur œuvre, l'abandon difficile de leurs rêves par les personnages, la fonction accordée, de type psychanalytique, à la simple présence d'un personnage pour en guérir un autre (ou le faire accéder à l'aveu et à la parole).

(3) Que les efforts et l'angoisse aient présidé à la genèse *de leur œuvre importe peu, si elle n'en laisse* rien paraître.



Joseph L. Mankiewicz : *Julius Caesar* (Edmond O'Brien, John Gielgud).

pour mieux introduire l'élément important, par allusion et comme fortuitement ; une façon d'annoncer le centre d'intérêt avant de le révéler. Je pense au début de « Gatsby le magnifique », mais aussi de *La Comtesse*, d'*Eve*, négligents et autoritaires, où, comme au détour d'une conversation, l'anecdote s'efface pour dévoiler l'essentiel. A cette progression de l'histoire, désinvolte et rigoureuse, où l'abondance du détail, loin de noyer le récit, le fonde, où le gag feint de briser son cours pour mieux le relancer (ce que tant d'autres cherchent vainement). Chez l'un et l'autre aussi, une émotion qui ne jaillit pas au terme d'un pur trajet, mais paraît sourdre ; qui ne culmine pas, mais se retient et se rassemble. Apparaît alors ce « peu à peu quoique aussitôt » par lequel Blanchot définissait la métamorphose : le contour du dessin se trouble, le secret des êtres craquelle, le temps hésite à se choisir. Minutes rares que celles où Madame Muir renaît, où la folie s'arrache à Catherine (*Suddenly Last Summer*) pour s'insinuer doucement chez la mère de Sebastian, où la joie se mue en féerie musicale (la fin de *People Will Talk*) ; moments dont on retrouve l'équivalent exact dans plusieurs pages de Fitzgerald. Quelque chose comme l'art de transfigurer, qui fait affleurer l'indicible. Comme le rêve d'Eve Harrington se multiplie à l'infini, l'unité restitue la somme de ses moments. « *Non, je ne suis pas compliquée* », dit une héroïne de Fitzgerald, « *je suis simplement la réunion d'un tas de gens très simples différents les uns des autres* ».

Jean NARBONI.

Jean-Louis Comolli

Cléopâtre, le jeu, l'échec

On connaît le mot de Mankiewicz : « *Cléopâtre*, c'est les trois films les plus durs que j'aie jamais tournés. » Trois ? Est-ce assez ?

Un film à tiroirs. — Trois films en tout cas qui réussissent à réunir en un seul (1) autant de paradoxes que le cinéma américain (2) et plus de difficultés qu'un film fauché de 16 mm, de drames qu'en Rome, et de scandales aussi, d'échecs que Zanuck... J'exagère mais c'est à peine. Cette grandeur mal-humaine n'est ici que façade. C'est d'une autre dimension qu'il s'agit. L'aléatoire, car s'y rassemblent *tous les modes de conjugaison* d'un film avec lui-même (variations entre les combinaisons d'une idée *initiale* et de son *résultat avec auteurs*, producteurs, ambitions, hommes, moyens, espaces, temps, argent, bref, cinéma...).

Il y *a un film*. L'histoire de ce film. Celle qu'il raconte et celle qu'il subit. Une légende, qu'il évoque, mais dont à son tour il est l'exemplaire objet. Une aventure qu'il propose, qu'il vit aussi. Un rêve enfin (car les grandes aventures — et toute genèse — commencent par le rêve) qu'il matérialise, plus ou moins. Walter Wanger rêvait depuis toujours produire une *Cléopâtre*. Un autre film fut fait, loin du rêve, et de là datent les enchaînements tragiques qui, d'écho en écho, conduisirent au film (à *la suite* de films) que voulaient les dirigeants de la Fox : un qu'ils ont voulu, un qu'ils ont imposé et fait, un qu'ils n'ont pu faire, un autre enfin qu'ils n'ont pas voulu faire et qui s'est fait contre eux. Ce film-là, Mankiewicz sans doute souhaitait de le faire, il y est parvenu, mais il a dû céder au film dont il ne voulait pas ; et celui qu'il voulait totalement réussir, y renoncer. De cette somme reste un film, mené *malgré tout et tous*, Fox, *Cléopâtre*-parasites, Mankiewicz lui-même, et c'est là sans doute qu'il faut voir le véritable *Cléopâtre*, film avant tout de tous les refus et de tous les échecs, conduit jusqu'à sa vérité envers tous et envers lui-même. L'aventure légendaire d'une femme aux mille visages que le film épouse tour à tour pour les réunir ou les rejeter, les retrouver dans leur ambiguïté qui n'est au fond que la sienne.

Les producteurs et le Destin. — La fatalité a enveloppé *Cléopâtre* (la femme et le film). Elle a fait beaucoup pour l'auréole des deux. *Commençons par le tournage, ce fut un peu* Don Quichotte, le mythe de Jason vainqueur (et vaincu) pour la Toison d'Or, un périple, absurdités et erreurs, course aveugle digne de « L'Odyssée » (3). Ce n'est d'ailleurs pas le *seul rapport de Cléopâtre avec* la mythologie ni de ses héros, de ses auteurs avec les Dieux. Aux producteurs d'être dans les premiers acteurs de cette cosmogonie intime : victimes, dans les premières, d'un drame dont on verra ce qu'il fut. Pour Wanger, ce n'est pas assez qu'il détruise son rêve de jeunesse à mesure qu'il le poursuit : il assiste en impuissant témoin à ce désenchantement et se perd avec. On sait qu'il fut « limogé » à la suite des difficultés

(1) En deux ans de tournage, 243 minutes de films et 40 000 000 de dollars.

(2) Voir notre numéro 150-151.

(3) Cf. *Le Mépris.*



Joseph L. Mankiewicz : *Cleopatra*, César (Rex Harrison).

rencontrées pendant le tournage ; dans la mosaïque finale ne reste de lui qu'une pierre : Liz Taylor, plus l'idée centrale et le choix, après un Mamoulian qui refusait le combat, de Mankiewicz. Mais de lui vient aussi le désastreux élan du film.

Puis, tous plus maladroits et paralysés par l'enjeu, c'est aux producers et dirigeants de la Fox de précipiter les risques en les refusant : l'événement chaque fois les dépasse et les laisse égarés dans ce labyrinthe moderne où l'impuissance et les volontés irresponsables se croisent sans but ni fin. D'où la confusion de leurs actes, leurs décisions contradictoires : tournages successifs à Londres (!), Cinecittà, Espagne..., incapacité d'obtenir un script valable (jusqu'à Lawrence Durrell qui, appelé, n'en tira rien), hésitations sur la distribution, le budget, le choix des premiers rôles et du metteur en scène (on sait qu'il fallut l'intervention de Mankiewicz pour que s'imposent script et distribution définitifs), emploi incohérent de l'argent, point d'organisation ni d'esprit de synthèse dans cette épopée moderne à l'antique, ce combat douteux sans ordre de bataille.

Dernier responsable enfin de l'affolement final et des coupures, Zanuck vint et lui revint de dénaturer ce qui n'avait pas encore très bien trouvé sa nature... Ainsi va-t-il de la première *Cléopâtre*, celle du tournage : descente aux Enfers d'aujourd'hui, elle manifeste une démesure bien étonnante, car n'en transparaît que très peu dans la seconde *Cléopâtre*, qui nous arrive, au sortir de ces Enfers, plus ou moins achevée sur l'écran (encore faudra-t-il

la mener à son mérite d'*œuvre*). Plus aberrante encore paraît la réalisation du film quand on en voit la disproportion avec l'œuvre faite. C'est, entre les deux termes d'une œuvre, un écart plein de sens. Voilà la fatalité dont je voulais parler : elle n'est d'abord qu'une dure leçon pour le cinéma à ambitions commerciales ; les producteurs se bafouent eux-mêmes ; l'application au cinéma des lois capitalistes ne cache plus son absurdité.

La vengeance de l'artiste. — Car avec *Cléopâtre* tout se passe comme s'il existait un point au-delà duquel l'excès ne sert à rien, se retourne contre lui et conduit, sinon à la pénurie, à la négation du moins du luxe et de l'éclat. A la fin, le luxe détruit le luxe et la richesse en vient à ruiner la richesse. A l'*emploi* de l'argent en Art, *Cléopâtre* répond tout du long par l'affirmation d'un *seuil* outre lequel tout dollar de plus ne paie rien de plus, *ne peut* plus rien payer : l'argent perd toute valeur, ou se nie, ou dévalue ce qu'il paie ; c'est la vengeance de l'artiste. Si bien que l'extrême entropie que l'on reproche justement au tournage de *Cléopâtre* ne parvient pas à concerner ce qui sortit effectivement de ce tournage. *Cléopâtre* a ruiné la Fox *mais la* Fox n'a pas enrichi *Cléopâtre*.

Les excès qui concoururent au film restent en deçà de ce seuil. Au-delà, tout *s'équilibre* de nouveau, luxe et rigueur, une rigueur bien inattendue *à propos* de ce film-monstre, et d'autant mieux exemplaire. Ce décalage en effet entre le coût du film et ce qu'il en apparaît fait que *le film est à lui-même la critique* de son tournage, et regard lucide sur son entropie, dont il se détache ainsi, devenant l'histoire et la recherche de cet équilibre, compromis, rassuré, exalté par un risque de pléthore que l'autocritique conjure. Telle est une part de la beauté de *Cléopâtre*, de montrer comment *la beauté échappe et n'échappe pas à* l'argent mais s'en libère en fin de compte. Et si ce qui précède est un résumé de l'histoire du film et de ses *ambitions*, c'est aussi une sorte de résumé du *scénario* : ambitions de la Reine et ses rêves de puissance autodétruits dont elle finit aussi par s'évader. *Cela suffirait, sur* le double plan du tournage et du tourné, comme affirmation de la liberté de l'art et de sa prééminence ultime, pour faire l'importance du *film. Mais* il y a plus : l'identité qu'on entrevoit maintenant, complète et décidée, entre l'aventure du film et l'aventure que conte le film, *entre son* existence et son scénario, entre son être et son propos... sur quoi nous reviendrons.

Mankiewicz et lui-même. — Au lieu que, dans la plupart des cas, le critique confonde l'œuvre et son auteur, le film et le cinéaste, et parle indifféremment des deux, il faut ici que l'œuvre et le créateur s'opposent en premier lieu, et se distinguent d'abord pour se définir ensuite, mieux que l'un par l'autre, l'un *contre l'autre : un rapport* en mouvement plutôt que le mouvement d'un rapport invariable. Plutôt que l'enfilade traditionnelle : auteur, œuvre, critique, le *jeu des quatre-coins* où les situations des trois termes changent sans cesse les unes par rapport aux autres sans que tous trois cessent pour autant d'être en *situation.* Cette mise en situation étant la tâche de la critique comme elle est l'objet, le succès ou l'échec de l'œuvre.

Aussi devine-t-on les rapports de *Cléopâtre* et de Mankiewicz peu aisés. C'est plutôt de lutte qu'il s'agit (Mankiewicz dit : « un cauchemar »). On a vu la *démesure* de la *Cléopâtre* des producteurs et le contraste qu'elle fait avec le film de Mankiewicz. C'est tout un monde — pas l'ancien, *ni Rome ou* l'Egypte, mais le monde moderne et celui du cinéma — en lutte avec un homme. Un homme qui se voit contraint de combattre (pour *créer*) un univers où l'excès triomphe, un système entropique et vain, et qui tente, avec une énergie un peu désespérée, de retirer du chaos un peu de vie, un *peu d'art*, un peu de son propre drame. L'attitude de l'artiste fait aussi tout de la beauté de l'œuvre. *Cléopâtre*-film est cette parcelle *sauvée du néant.*

Tous les films à leurs façons, et toutes les œuvres sont ces proies arrachées un instant au monde de l'inexistence (avant qu'*elles n'y retournent pour se grandir* encore d'en renaître). Moments du monde tirés de ce monde *informé*, et qui ne prennent leur forme en même temps que *leur sens* que de cette difficile naissance : la privation du désordre, la négation fragile du chaos. Mais à meilleure raison *Cléopâtre*, qui a pour propos avoué sa propre *histoire* en tant que film (4) : *une tentative faite pour arracher au monde « barbare » (inculte et informé) une partie de ce monde et la constituer en Empire.* Empire de la raison un instant permise sur l'environnante absence de motivations. La plus belle histoire, le plus bel Empire, et le plus ambitieux, le plus difficile : celui de l'intelligence sur l'aveuglement, de l'efficacité

(4) Cf. *Le Mépris,* dont c'est aussi le propos que se conter.

sur l'entropie, du raisonnement sur l'empirisme. C'est en ce sens aussi que je disais plus haut de *Cléopâtre* qu'elle était à elle-même sa critique, car elle est tout à la fois le rêve le plus fou et le plus réel des réveils. (Ainsi le rapprochement avec *Le Mépris* paraîtra moins vain qu'on pouvait croire.)

Ce n'est pas tout. Entre le monde qui fournit à l'œuvre les moyens de lui échapper et l'œuvre qui, lui échappant, revient à lui pour le réformer autant que le former, la contradiction et la lutte se poursuivent plus au loin. Ce plus beau des Empires veut un échec à sa mesure. Cette volonté de puissance que se révèle en fin de compte *créer*, risque bien, à chaque essai, de se retourner contre son objet (d'où la ci-dessus mésaventure des producteurs). C'est un désir qui frôle son tarissement, un vouloir-tout que menace le rien. Le rôle du *metteur en scène* est alors plus complexe : Dieu, mais victime de sa création au même titre qu'elle peut l'être d'elle-même (venant du vide, elle cède à son appel).

Telles sont avant tout les questions posées par Mankiewicz à son œuvre et dont elle traite. Ou bien : la critique rejoint l'œuvre, et la rejoint là où l'œuvre se trouve en fait ; une fois pour toutes : l'histoire vécue par le film et celle qu'il fait revivre, l'aventure dont il est le héros et celle dont les héros sont ses personnages, son scénario d'une part et de l'autre sa mise en scène, sa mise en scène et sa critique doivent être considérés sur le même plan, ils voyagent ensemble ; inutile donc de les séparer et de redire à chaque niveau différent de leurs rapports en fait toujours la même phrase : ce qui vaut pour le premier degré (tournage-scénario) vaut pour le second (mise en scène-sens). Question centrale donc pour le cinéaste Mankiewicz (et pour tout créateur, tout cinéma) : *l'échec*.

Fonction de la parole. — Et tout d'abord (pour écarter un immédiat lieu commun), la parole, chez Mankiewicz comme chez tout grand cinéaste n'est pas une fin, mais, parmi les autres, un moyen. Où est l'essentiel alors ? Ce qui compte d'abord pour Mankiewicz (comme — curieusement ? — pour Godard), c'est, plus qu'elle (dont tous deux pourtant se servent abondamment), le degré plus ou moins affirmé de *présence* ou *d'absence* d'un être en face des autres et face aussi à ses créations, à ses rêves. (Observons que ces variations de présence et d'absence, d'affirmation et d'effacement, d'apparition ou disparition constituent, du fait même de l'image en mouvement, le seul propos spécifiquement cinématographique.)

Au moment de *Cléopâtre*, Mankiewicz a fait seize films. Tous, sur ce même problème. Il arrive sans y être préparé au sein de cet univers incontrôlé pour y occuper une place centrale : il se prépare donc à faire un dix-septième film, le même. Il dit : « Nous n'utiliserons jamais le spectacle pour le spectacle. » Il parle de film intimiste : celui-même qu'il a fait toute sa vie. Paradoxe ? Mais surtout volonté d'imposer tout d'un coup sa loi, sa règle, sa manière : que le spectacle de l'être ne soit traduit que par ses *actes*, mesurés, mais aux conséquences tragiquement démesurées, imprévues, mais pourtant pressenties, menaçantes et latentes ; que cette présence en chaque personnage d'un péril oublié ou enfoui et qu'il se refuse à lui-même, qu'il évite d'assumer pour la jeter au dehors de lui et sur les *autres* se traduise non comme on le croit naïvement, par une « parole thérapeutique », mais par une parole *neutre*, vide, insignifiante, indifférente autant qu'elle est envahissante.

Dans les films de Lang, la parole participe de l'action et la provoque, le mot tue. Ici, le discours masque l'idée, la dérobe ; il freine l'acte et ne « l'explique » pas, ni ne le justifie. Il vise obscurément plutôt à le conjurer et le renier, à l'effacer s'il se peut, à l'empêcher, même rétroactivement (discours de Marc-Antoine dans *Jules César* ; hésitations de Brutus ; fausses confessions de *Soudain l'été dernier)*. Tellement que ce sont les *silencieux* qui agissent (Sebastian), et triomphent, on va voir de quelle victoire.

Voici donc une parole restrictive, qui refuse et se refuse, et c'est pourtant dans la prolixité et par elle qu'elle prétend ne rien dire et tout voiler, empêcher que rien se fasse. Un surcroît de présence, donc, qui ne prétend qu'à l'absence. Ce visage qui se masque sans cesse, cette pudeur outrée, cette présence dérobée quand on croit la tenir, l'œuvre ne se contente pas de montrer tout cela, elle l'est. Telle aussi *Cléopâtre* aurait dû être, selon les vœux du cinéaste. On a vu quelles autres forces entraient en jeu pour s'opposer à ce dessein visant au secret. Il doit donc renoncer pour ce film au mystère sans éclat. Mais s'en glisse quelque chose dans la *Cléopâtre* finale : moments entre la Reine et César, l'épilepsie, le bain, le banquet pour Marc-Antoine, mieux encore le départ furtif de Rome. Mais surtout, semble-il, le personnage entier d'Octave.

Comment être Dieu ? — Octave apparaît d'abord comme le plus classiquement fidèle à l'image des premiers héros de Mankiewicz : être apparemment désuet et dérisoire, personnage effacé (mais on verra qu'il *joue* de son effacement), ombre (et c'est tout dire),

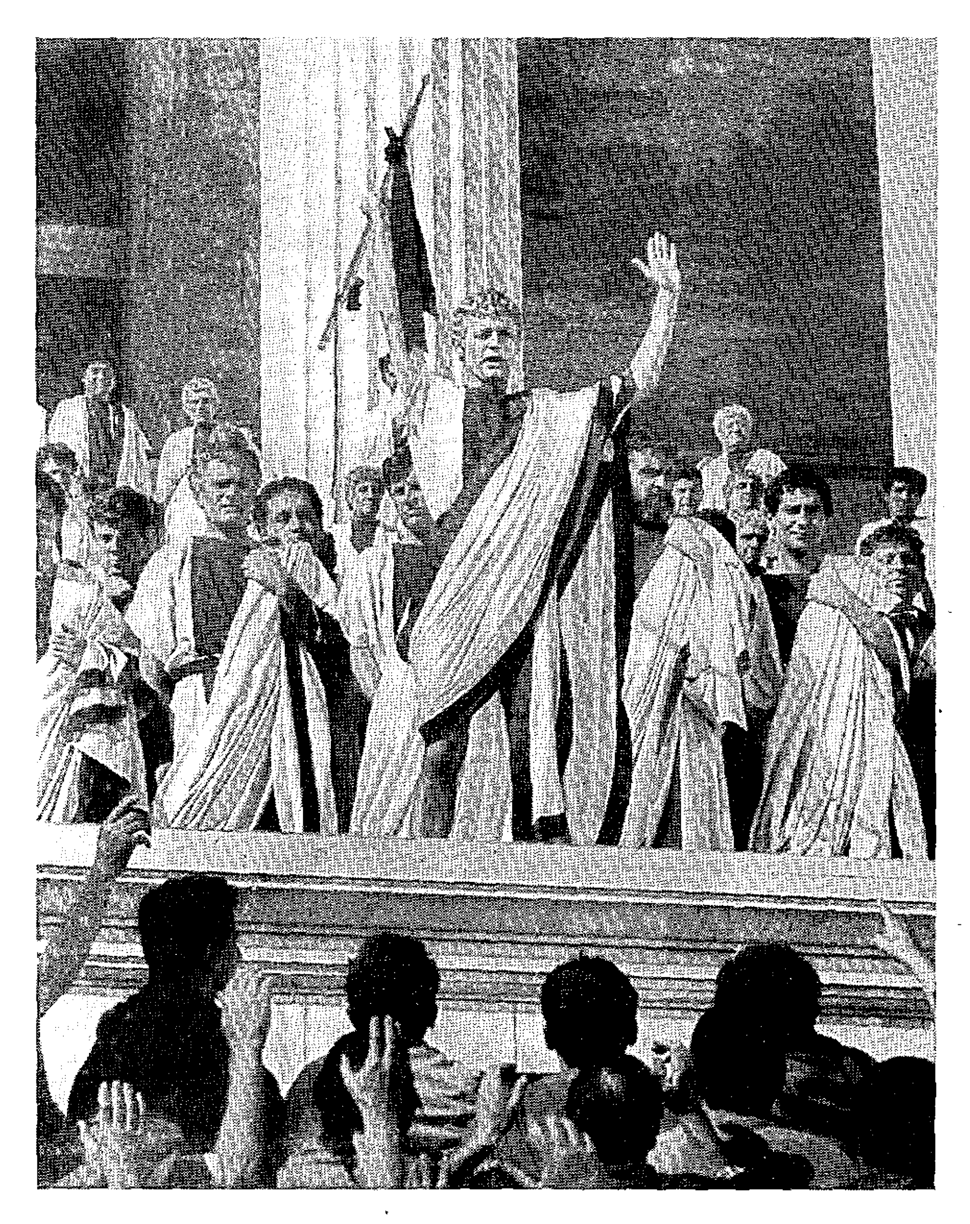
inexistant la première moitié du film, obsédant la seconde. Car c'est en fait la forme *nouvelle* du héros, faussement frère des héros précédents, auxquels il s'oppose tout à fait, et qu'il contraint à la mort dans *Cléopâtre*. Auparavant, c'était par excès de présence (directe ou indirecte : le laurier de *Dragonwyck*, le fantôme de Mrs. Muir, la narratrice des *Chaînes conjugales*, l'insaisissable Américain...) que le personnage parvenait à la fois à protéger *son mystère*, à *le dévoiler* assez pour qu'on le sente ou le sache mystérieux, et à l'imposer par ce biais jusqu'à détruire en fin de compte toute clarté autour de lui — toute vie. Désormais semble-t-il, les rôdeurs lointains mènent le jeu, les absents. Jusqu'à *Soudain l'été dernier* en effet, la domination et l'échec étaient la part de présences qui feignaient l'absence pour mener les autres à se *trahir*, mais ces figures de l'obsession étaient en définitive trahies par elles-mêmes en ce qu'elles croyaient cacher, et par cela. Les rôles changent *aujourd'hui. Le héros central est effectivement absent (Soudain l'été dernier*, Sebastian), ou pas encore effectivement présent (Octave, dans la première partie de *Cléopâtre*). S'il se dérobe, ce n'est cette fois plus par jeu sadique, ni par goût du risque, mais par le calcul et la nécessité. C'est l'ambition qui l'affirme (on verra ce que vaut ce calcul). Tellement qu'il parvient à se rendre *mythique*, pour les autres (et pour le spectateur ; c'est aussi le mythe de l'œuvre). Sebastian a-t-il jamais existé autrement que comme projection et recréation des deux femmes, ses *témoins*, et par la réaction de hantise de l'homme *qui n'y croit pas?* Dans *Cléopâtre*, l'apparition progressive d'Octave, sa *naissance* n'est aussi que le fait des autres. L'être créé de toutes pièces ne peut qu'être un dieu destructeur.

Et de fait, plus cette réalité semble dérisoire, fictive, immatérielle, plus elle est menaçante et destructrice. Ce héros neuf se tait, nouveauté, mais pour laisser les autres dire, et le dire, et le créer de leurs paroles. C'est le saint Esprit qui se fait flamme et habite les apôtres pour qu'ils répandent au loin le nom du Dieu. Du point de vue de l'*entourage*, la parole retrouve donc dans les deux derniers films de Mankiewicz sa première vertu : créer (auparavant, elle n'était pas créatrice). Mais créatrice de quoi, sinon de l'anéantissement de ceux qui la disent et de ceux qui l'écoutent, de ceux qui s'écoutent la dire ? C'est ainsi que le fantôme blanc de *Soudain l'été dernier* envahit peu à peu les discours et les esprits des autres, les laisse le percer jusqu'à sa réalité : instant qu'il a choisi pour manifester cette réalité tout à fait, c'est-à-dire pour *détruire*. Image métaphorique d'un très ancien mythe : le secret qui, dévoilé, tue ; le Dieu dont l'exacte connaissance se confond avec la mort. Ainsi, si ce mystère qu'est Sebastian se laisse mener par les autres jusqu'à l'aveu de son existence véritable, c'est pour les conduire du même mouvement à la connaissance de ce qu'il est vraiment : la mort, leur mort (dans la course finale, un flash rapide sur une statue baroque de la mort au détour du chemin que le spectre vient de prendre, entraînant à sa suite, à sa terrible connaissance, ceux qu'il hante et qui veulent le posséder). Métaphore admirable de l'aventure humaine, du secret de la création tabou pour la connaissance. Octave a la même démarche et le même triomphe. Il laisse Antoine dire et ne pas faire, Cléopâtre dire et faire, peu lui importe, bruits et gestes vains, lui se renforce chaque fois de *leurs* efforts : de leur faiblesse en fait, trahie à chaque instant par leurs parades en paroles et en présences. Ces jouets de la vie, ces êtres humains qui le redoutent obscu*rément et ne savent l'éviter, ce sont eux qui le mènent à sa pleine réalité* cependant qu'il les tue. Il n'y a qu'un héros dans *Cléopâtre*, Octave, qu'un seul sujet qui rejoint tous les autres : la naissance d'un Dieu, et ses ravages.

L'Histoire recommencée. — Point de vue critique, mais aussi historique, que l'on admet mieux quand on sait que, tout au long de cette seconde partie de *Cléopâtre* qui le révèle et efface les autres, Octave est présenté comme le « fils » de *César. L'histoire ici* nous apprend qu'Octave, petit neveu (5) de César, fut adopté par celui-ci et choisi par lui comme son *successeur*. C'est donc avec Octave l'ombre de César qui continue de couvrir le monde. On sait les rapports du « père » et du « fils », et l'on comprend qu'il était *fatal* que le « fils » tuât le « père ». Mais laissons cette fois la psychanalyse et ses développements historiques pour replacer les relations César-Octave sur le plan critique : en référence à l'œuvre et à la création. Le père choisit le fils comme son successeur et lui lègue son œuvre (ici, l'Empire, le monde) : il est fatal qu'en même temps qu'il détruit le père, le fils détruise cet héritage. César, bâtisseur et créateur, construisait autour de lui. Mais ce qu'il créait ainsi, richesse et puissance, amour et vie (la Reine et l'enfant), œuvre et Empire, il n'a

---

(5) Faut-il rappeler l'un des modes fondamentaux de la filiation primitive : l'avunculat, où l'oncle maternel tient lieu de chef de famille et de père ? Il n'est pas impossible (résurgence ?) que la filiation d'Octave à César obéisse à un tel schéma.



Cleopatra, Octave (Roddy McDowall).

pu le mener à son terme. Il vit dans l'inachevé. Sa chose, et *pourtant pas tout à fait sa possession.* (C'est tout le sujet de la première moitié du film, et le différend de César avec Cléopâtre, avide, elle, rien que d'une possession totale, œuvre et amour absolus).

On peut penser que César ne crée ainsi autour de lui que parce qu'il lui est impossible de se créer lui-même tout à fait : par un acte de compensation à sa propre insuffisance, dont il souffre ; et ne le satisfait pas non plus que sa création soit incomplète, imparfaite autant qu'il se sent imparfait. C'est que César n'est pas encore le Dieu que Rome (Octave en fait) fera de lui. Il n'est pourtant plus tout à fait homme : c'est le premier mutant romain, mais aussi, avant le Christ, le premier de l'Occident. Sur la voie de la divinité, mais par les moyens de l'humanité, partagé entre son droit et sa responsabilité, comment

pourrait-il être ce créateur absolu qu'il se rêve et qu'on rêve ? Sa création, comment pourrait-elle lui appartenir complètement ? Son pouvoir, il le tient des hommes, et l'Empire, de la République. Si la grandeur de Rome est son œuvre, il ne l'a pas tirée du néant. Rome existait avant César, elle s'en distingue donc et lui échappera toujours un peu : à lui se pose le problème des *origines et des causes* premières. Conquiert-il le monde ? Mais le monde le précède et l'entoure, le monde le dépasse : le monde a d'abord créé César pour sa conquête.

Il en va de même pour cette autre part de l'œuvre qu'est l'amour. Tout l'amour de César à Cléopâtre ; mais pas tout entier pourtant. Un amour lui aussi et déjà partagé : en titre par Aspasie, lointaine mais première et *de droit*, et qui revendique *non les « restes »* mais ce droit de priorité ; en fait partagé par César qui s'aimait et aimait son idée de lui-même autant qu'il aimait l'Egyptienne. Et aussi son fils, Césarion : une création absolue, celle-là, mais imparfaite, une incomplète possession qu'il est incapable d'assumer (d'autant qu'Octave, le fils adopté, la création arbitraire mais nécessaire, partage et empêche les droits de *Césarion à l'existence et à l'héritage*). Plus il la désire et en ressent le besoin, plus César se refuse la *responsabilité* du créateur. Autant de compromis pour lui entre les lois humaines et divines, autant de concessions et de partages qui minent sa force, le paralysent, effritent ce personnage que l'on comprend *mieux maintenant* : inquiet et changeant, un peu absent et jamais décisif, plus réel, plus *humain* que sa légende encore à naître (et qu'ainsi Harrisson incarne mieux qu'on ne croit). On comprend aussi la rage de Cléopâtre à pousser César au bout de lui-même (tel l'acharnement de la muse à faire de l'artiste un peu flou un créateur précis, à mener le poète au bout de son œuvre...). Où *précisément il redoute d'aller*. C'est comme la rage de l'œuvre à se vouloir tout entière au créateur, et lui, refuse cette omnipotence qu'il sait bien — dans le cas de *Cléopâtre* — n'avoir pas vraiment.

César demi-dieu, s'il ne peut aller au bout de lui-même et de la création, ce n'est pourtant pas *sa fin* qui le limite et l'effraie, mais bien *son origine*. Terrestre, elle le charge d'imperfection humaine, qu'il ressent contradictoire à *sa seconde nature*, la divine, où il aspire (César l'épileptique a la maladie des Dieux, il n'en a pas la santé).

Le Christ avant la lettre. — Qu'une façon de résoudre le problème des *origines* : la mort (et la résurrection). César doit mourir, il le sait très bien (d'où la force tragique de *ses pressentiments*, de ses souhaits en fait). Dès qu'il s'est convaincu de son impuissance à résoudre son origine dans le *risque* d'une création absolue, il se désintéresse de cette création qui n'est plus qu'un poids vain, son « œuvre ». Il doute et se détache de son action. Il y a une nuit *de César au mont des Oliviers*. S'insinue en lui le dédain de ce qu'il a fait mais ne peut assumer ; et c'est très vite devenu le dédain *de ce qu'il peut faire*, de ce qu'il fera, ce qu'il ferait : dédain de la vie, et de partager cette vie avec l'homme. Aussi est-ce réaction d'insatisfait s'il se trouve capable d'assumer *ce dédain tout à fait*, s'il se mène, lucide, à sa mort : qu'au moins, peut-il croire (comme croira plus tard le Christ), il aille au bout de lui-même. C'est ainsi que, détaché de son œuvre, le créateur se détache de la vie. Privé de l'œuvre, il n'a qu'existence illusoire et partielle. César impuissant à tout risquer sur son œuvre présente et pour elle, risque sciemment sa vie en marchant au Sénat : *mais en vue de son œuvre à venir*.

Une résurrection libérante ne saurait tarder. Une nouvelle naissance à l'œuvre, libre cette fois d'origines limitantes. Si *l'histoire de César à Rome et dans Cléopâtre* répète trait pour trait (*mais en fait précède*) celle du Christ, faut-il n'y voir que hasard, ou présence universelle du Dieu, de Shakespeare, de Mankiewicz ? Plus simplement *le noyau fondamental d'un mythe aux attaches et résonances également universelles : celui du « conquérant »*, celui (et l'on voit comment il est nécessairement universel) du *créateur*. Mythe de l'homme de *toujours*, toujours en proie à la tentation d'un Dieu qui l'habita toujours et qu'il rêva toujours d'*extérioriser*. Manifester clairement la présence de ce Dieu secret : dans l'œuvre, bien sûr, mais plus loin que l'œuvre et pour lui donner son prix, dans lui-même jusqu'au bout, jusqu'à l'effacement *de l'homme et la naissance* du Dieu ; le créateur ayant créé un Créateur qui prendra désormais la responsabilité terrible d'avoir créé et de créer toujours. (On voit ce que *Le Mépris* viendra apporter sur ce point). Le créateur éprouve pour son œuvre la tentation d'une existence non plus contingente *mais absolue* : jusqu'au moment où cette existence absolue de l'œuvre efface l'existence relative de son créateur et l'élève *au-dessus* des ombres humaines, dans le clair absolu de l'art... Telle est la démarche commune au film et à son héros : une existence qui se dénonce et se renonce pour renaître à l'infini.

Deux visages du créateur. — « Renaissance libérée », car Octave, « nouveau César », héritier d'un presque-Dieu que sa mort déifie, devient Dieu tout à fait (tout ceci n'est que l'histoire des débuts de la Rome Impériale, on l'apprend dans le film où tout cela est dit et, si on l'avait entendu, une bonne part de ces pages eût été justement inutile). Libre, c'est-à-dire irresponsable d'emblée d'une œuvre, d'un monde qu'il n'a pas créés mais qui lui appartiennent (et qui lui reviennent *parce qu'il ne les a pas créés* — tout comme pour Dieu), Octave peut aller jusqu'au bout de cette création, l'Empire Romain (et l'Occident à sa suite tout entier). Mais César (créateur imparfait d'œuvres imparfaites dont pourtant il se sentait sans pouvoir l'être responsable, qui étaient sa prison, mais sa vie) construisait le monde en même temps qu'il se détruisait. Tout se passe comme si cette autodestruction du créateur se projetait et se déplaçait alors sur la création. Il n'est pas jusqu'au très connu « et toi aussi mon fils » que César lance à Brutus qui le tue, qui ne présage très exactement le baiser de Judas ; la mort du Dieu, donc, entraîne celle du monde : c'est le début de la « *conscience malheureuse* » et l'entrée (ou la chute) de l'Occident dans son destin, un demi-siècle avant qu'on ne le date. Octave n'est pas ce créateur difficilement responsable. Comme tous les dieux, des païens au chrétien, il n'a d'autre responsabilité que lui-même et sa divinité. C'est *l'identification totale d'une personne à un univers* (6) : Octave s'accommode très bien de ce double jeu, ensemble Empereur et Dieu, matériel et spirituel. Il résout ainsi le partage qui déchirait *César* : un pied dans l'Empire (Rome, c'est lui), l'autre dans l'Olympe (César, c'est lui) ; d'un côté la jouissance et la puissance de l'autre. Voici résolues (et révolues) les impuissances du trop humain César. Tellement qu'Octave, au contraire de son « père » (et comme le Christ ressuscité qui devient, du jour au surlendemain, au lieu du Dieu d'apaisement, du créateur qu'il était, un Dieu de destruction — voir les remous de la Chrétienté —, un fléau), loin de construire un monde qui *risquerait* de le détruire, s'empresse d'achever de se construire lui-même, de parfaire son mythe et sa *religion*, de fortifier l'Empire romain avec quoi il se confond désormais (comme au Christ la Chrétienté) en détruisant le *reste du monde* : c'est-à-dire le monde tout entier, insécable. Retrouvant la démarche des héros de Mankiewicz, pour s'assurer, il détruit les autres : et ce sont, non plus rien que les « barbares », mais les autres créateurs (comme le Christ vise, par-dessus les « infidèles », les autres dieux). Un mode de la création exclut ainsi tous les autres ; une œuvre renvoie les autres œuvres au chaos. C'est l'acte du Dieu.

Passe-passe avec le néant. — C'est plutôt sa *vengeance*. Car tout se passe comme si l'œuvre, lassée d'être l'absolu d'un être (son créateur, fût-il lui-même *absolu* et *divin*) renonçait à elle-même pour se départir de lui et se débarrasser de sa présence devenue superflue. L'œuvre alors change sa création en sa destruction, dans un mouvement de recul et de retour au *néant* dont on sait depuis Maurice Blanchot qu'il est le mouvement ultime de l'œuvre : sa privation d'elle-même restant sa seule sauvegarde. Ainsi l'œuvre peu à peu se dérobe-t-elle au créateur qui a pu croire la posséder absolument : elle le déchoit de cet absolu où il se place grâce à elle. Elle se retire en elle et garde pour elle sa vérité, renfermant en elle son universalité (et devenant du même coup obscure et difficile), emprisonnant son absolu, étant enfin à elle-même à la fois son *contexte*, sa *création*, son *explication* et sa *critique*. C'est l'œuvre totale, et je veux croire que c'est la seule qui laisse aux autres *la beauté*. Lui suffit le *risque*, vivre près de la mort, durer près du néant.

Ainsi le monde se retire-t-il peu à peu du Dieu qui l'a voulu à son image (alors que c'est fatalement le contraire) ; ainsi, le monde ébranle les idoles qu'il s'est créées et se refuse à tout autre absolu que le sien, redevenant à lui-même sa seule explication, reniant avoir, une fois créé, un créateur, une fois là, un possesseur. A l'acte de possession du Dieu répond la fuite du monde vers lui-même. A l'acte pareil de possession du créateur répond la fuite de l'œuvre. C'est en se refusant à l'absolu d'un homme ou d'une idée (autant qu'elle s'était, en un premier temps, refusée au relatif d'un homme ou d'une idée, car elle avait besoin d'absolu) qu'elle perd son universalité et sa disponibilité premières ; mais elle les retrouve au fond d'elle-même : c'est son secret. C'est en ce sens donc que, lucide sur elle-même et sur sa création dont elle a éprouvé les phases diverses, elle devient à elle-même sa critique, réussissant là où le monde réussit (mais où l'homme et le Dieu échouent de concert, et Mankiewicz nous conte *cet échec*) : avoir été créée, mais réussir à *oublier* cette création incomplète pour se recréer elle-même à jamais.

---

(6) Un autre cas d'identification d'un *état* à un *moi*, c'est Pharaon, et, à travers lui dans le film, Cléopâtre, la Reine, l'Egypte, le Nil (c'est dit), la fille d'Isis qui n'ose assumer tout à fait son essence divine, d'où sa rage à voir César le faire pour elle. C'est la chute de l'ange, la déesse est déchue jusqu'à l'humain, la femme projette la hantise de cette chute sur César.

Deux visages de la puissance et de la domination, de la création et de la possession, mais surtout deux visages de l'échec qui redonnent enfin tout son sens à ce *Cléopâtre* méprisé, non plus le film seulement, mais le film contraint par lui-même, par son mouvement et le mouvement pareil de sa critique (et de la critique ici essayée) d'aller jusqu'au bout de lui-même, à sa limite où il oscille entre son néant originel et son néant prochain : enfin face à lui, en sa rigueur et sa nécessité reconquises, non plus le film seulement, donc, mais *l'œuvre. L'œuvre propose en même temps qu'une double* définition du créateur et de la création, une double définition d'elle : presque tout, ou presque rien. *Ambiguïté* essentielle dont elle ne peut se défaire sans cesser. Mais elle a la tentation de la simplicité, de l'unité, du Dieu, d'un retour au néant qui la détruirait, et c'est ce risque qu'elle accepte de courir qui fait sa rigueur à le refuser.

Rien n'est beau. — Je ne dis pas que les auteurs de *Cléopâtre* aient été une seule seconde avertis de ces implications du film. Heureusement. Il n'en aurait plus du tout. Mais il suffit qu'ils aient créé une œuvre assez diverse dès l'abord, contradictoire et riche, ambiguë, pour que d'elle-même elle se conduise à cette situation centrale : le problème de *sa* création, de la création, pour qu'elle raconte un peu sa propre histoire et sa vérité (et de cela au moins Mankiewicz s'est douté). Pour qu'elle fasse œuvre de critique : l'œuvre même, en fait, que le critique devrait faire. Conduites à cette vérité, certaines œuvres n'y peuvent résister ni se reconnaître en face d'elles. Autant dire qu'elles n'existent pas, ou seulement pour les « autres », pour autre chose, pour l'accessoire. Divertissements ; mais un divertissement qui se divertit de lui-même et s'écarte de *sa* question de peur de s'y perdre. Elles refusent le risque de se savoir risquées. D'autres, non : les grandes. *Cléopâtre* a-t-elle assez montré que *Cléopâtre* en était ?

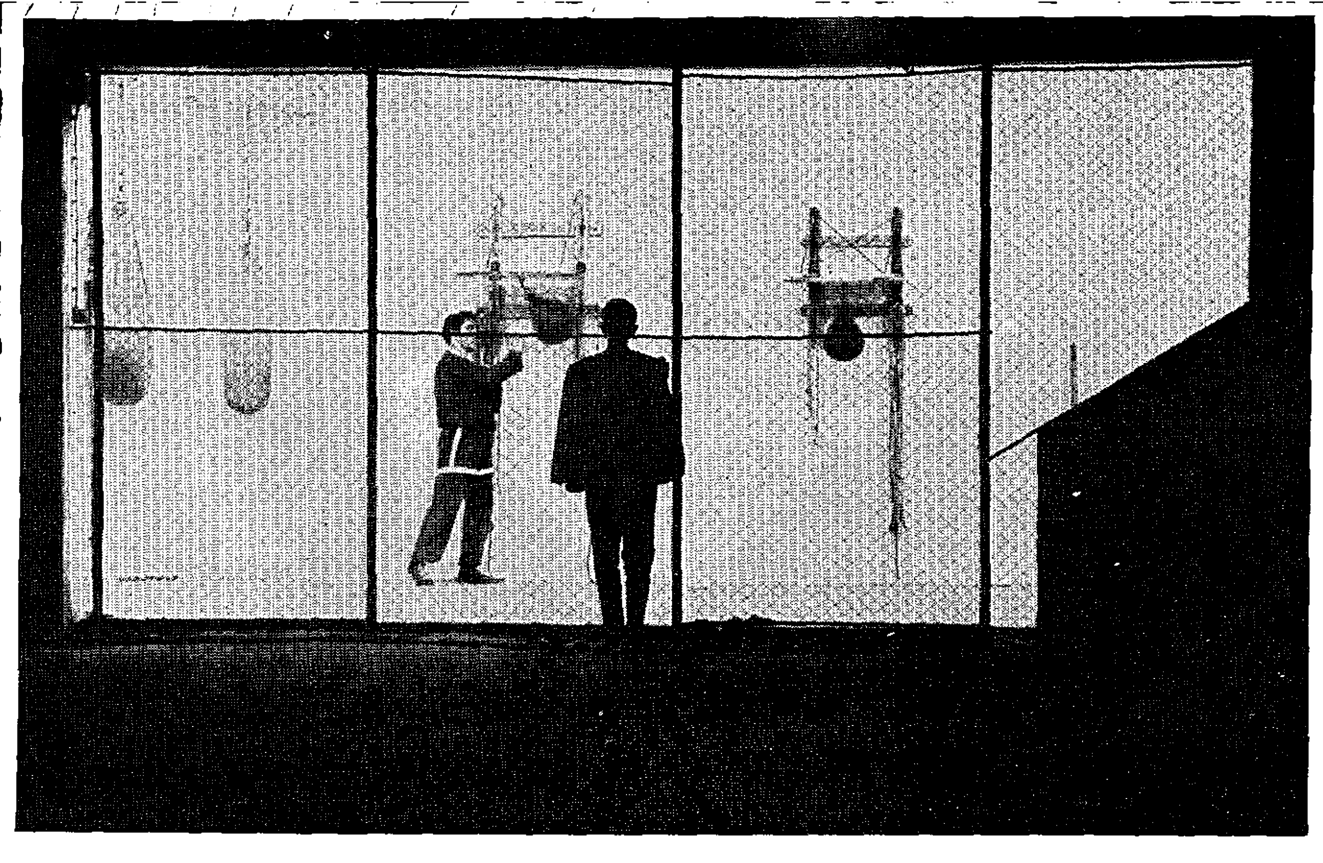
Voici donc un film couramment méprisé, dont on n'a vu que l'extérieur aberrant (d'où l'erreur). On l'a cru sans intérêt. Ce n'est pas une question de goût, ni de sensibilité ou de réceptivité à la beauté. Ce n'est pas non plus question d'intelligence ou faute d'elle. Paresse mentale plutôt, propre au spectateur de cinéma et trompeusement invitée ici, appelée par le spectacle (qui, comme toujours, vise à masquer son drame). Il attend qu'on lui ouvre les portes de l'esprit. De son esprit. Il peut attendre...

Car une œuvre n'a d'existence (et partant d'intérêt) que quand on prend la peine de se déplacer. D'aller à sa rencontre, au devant d'elle. Il n'est point de beauté passive, ni d'art facile, de création sur l'oreiller. L'œuvre ne s'impose d'elle-même à l'esprit de l'autre (ou de son créateur, cet autre) sans tromper cet esprit sur elle-même (et donc, dangereusement, sur lui). Rien n'est beau. Que le mouvement de l'esprit. (En voici l'application parfaite.) Il est à l'esprit sa seule fascination ; mais non seulement : sa seule justice aussi, sa raison d'avancer. Ce ne sont pas les raisons que nous donnons de l'œuvre qui la saisissent, mais la fuite de l'œuvre qui nous donne nos raisons d'avancer. J'entends, d'être. *N'est ici que le mouvement. Là, que le mouvement répété.* C'était un film qui offrait et permettait ensemble ce mouvement de l'esprit, le montrait, et s'animait de lui. C'était un film sur lui-même et le cinéma, l'homme et l'art, la difficulté de se risquer soi-même pour être soi-même complètement. C'était un film sur la rigueur de l'esprit et la rigueur plus grande encore de l'art. Et sur l'envers de ce miracle. Un film qui s'en prend à lui-même, se cherche et se prouve, jusqu'à son absurdité éloquente, mais avec cette rigueur-là. Qui prouve (entre mille autres) que le superflu et sa superfluité sont les inévitables corollaires d'autant d'essentiel et de rigueur. Une menace, et sa défense.

« Un cauchemar », disait Mankiewicz. Le cauchemar du créateur avec sa création (l'aventure humaine toute ici définie) et ce recul qui fait qu'il s'éveille d'elle et ne la reconnaît plus : *Cléopâtre, cette étrangère déjà face à nous.*

Jean-Louis COMOLLI.

CLEOPATRA (CLEOPATRE), film américain en Todd-AO et en DeLuxe de JOSEPH L. MANKIEWICZ. *Scénario :* Joseph L. Mankiewicz, Ranald MacDougall et Sidney Buchman, d'après Plutarque, Suétone, Appien et « The Life and Times of Cleopatra » de C.-M. Franzero. *Images :* Leon Shamroy. *Décors :* John DeCuir. *Costumes :* Irene Sharaff, Vittorio Nino Novarese et Renie. *Chorégraphie :* Hermes Pan. *Deuxième équipe :* Andrew Marton et Ray Kellog. *Musique :* Alex North. *Montage :* Dorothy Spencer. *Interprétation :* Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Pamela Brown, George Cole, Hume Cronyn, Cesare Danova, Kenneth Haig, Andrew Keir, Martin Landau, Roddy McDowall, Robert Stephens, Francesca Annis, Grégoire Aslan, Jacqui Chan, Isabelle Cooley, John Doucette. *Production :* Walter Wanger, 1963. *Distribution :* 20th Century Fox.



Fernando Lopez : *Bellarmino.*

LETTRE DE LISBONNE

Un petit pays. Peu de salles. Peu de ressources. Une production cinématographique annuelle jusqu'alors très faible. Puis il se passe quelque chose. Un faisceau de circonstances : un film français se tourne au Portugal, avec des moyens artisanaux, un jeune homme, sorti de l'IDHEC, mêlé à cette production, décide de continuer, et il a une bonne idée, faire faire des films à d'autres jeunes gens, ses amis, avec des budgets limités. Résultat, il naît une nouvelle vague portugaise. En un an, cinq films terminés, entrepris, ou en cours. Le premier film de la série vient de sortir, avec un grand succès. La position du jeune producteur est consolidée. Il a l'intention, et les moyens, de continuer, l'intention de résister à la tentation d'importer, d'implanter, des superproductions du type américain, sachant qu'à long terme, il en périrait. Un bilan finalement exemplaire. Voyons un peu.

Le premier film d'un tout jeune homme, 23 ans, Paulo Rocha. Il a fait un stage chez Renoir. Il est timide, follement gentil, un peu mystique. Il a écrit une histoire simple, touchante, parlant de choses et de gens qu'il connaît, *Verdes Annos* (*Vertes Années*). « Les projets les plus simples prennent la teinte de l'âme qui les conçoit », disait Claude-Nicolas Ledoux. *Verdes Annos,* c'est la simplicité même, une histoire d'amour entre un jeune cordonnier et une jeune domestique, qui finit tragiquement, en vertu de la loi de la chute des consciences obscures. Deux jeunes comédiens, Ruy Gomes et Isabel Rutti, touchants et simples, Paul aime Virginie qui ne l'aime pas assez, dans les îles désertes des grands immeubles qui poussent à la frontière des grandes villes. A la sensibilité des acteurs correspond la sensibilité du texte et de la mise en scène. Aucun néo-misérabilisme, une forme simple et claire. C'est assez dire qu'on est ému.

Le premier film d'un jeune homme, 28 ans, Fernando Lopez, qui s'est fait les dents sur de nombreux et astucieux films publicitaires. Il est drôle, malin, agile, infatigable. Il a fait un tas de métiers. Il rencontre, tard le soir, dans les bistrots, des tas de types drôles, malins, agiles, infatigables. Avec un opérateur extraordinaire, Cabrita, reporter photographe, il vient de finir un film sur le monde qu'il pratique et qu'il connaît, *Bellarmino.* C'est l'histoire, un peu au-delà du cinéma-vérité, d'un boxeur qui mène la vie alternée de discipline et d'excès des boxeurs. Il a un but, monter à Paris. On ne saura jamais s'il sait qu'il n'ira jamais. C'est ça le sujet. Simple, brutal, efficace, dur, pas de fausses poésies. C'est nous qui prenons les coups de poing. Le film est au montage. J'en ai vu trois heures. Le montage terminé, je suis tout à fait sûr que ce sera beau et terrible. Fer-

nando Lopez a une énergie et un tempérament formidables. Pas de littérature. Pas même de l'Hemingway. La force, tout simplement.

Le premier film d'un jeune homme, 26 ans, José Fonseca Costa, stage avec Antonioni, cultivé, raffiné, séduisant, léger mais profond. Il commence dans huit jours *Souvenir d'hiver*, une histoire d'amour étrange, dans une banlieue ouvrière de Lisbonne, austère et profonde. Je parierai pour la douceur terrible...

Le premier film de long métrage d'un jeune Portugais, parisien d'adoption. Carlos Vilardebo, dont on connaît, et dont j'apprécie beaucoup les courts métrages français. Une adaptation des « *Iles enchantées* » d'Herman Melville, tournée aux Açores et à Porto-Santo, avec Amalia Rodrigues. Début le 1er février.

Enfin, actuellement en tournage dans les montagnes désertiques de la Serra d'Estrella, un curieux et étrange film, tiré d'une pièce d'un grand dramaturge portugais, Bernardo Santaremo, *Le Crime du vieux village*. Les habitants d'un village soumettent une femme qu'on accuse de sorcellerie au supplice du feu. Le metteur en scène n'en est pas à ses débuts. Il s'appelle Manuel Guimaraes, il est obstiné et convaincu. Il n'aime ni la gloire ni l'argent. J'ai assisté au tournage dans des extérieurs vertigineux. La fausse sorcière qu'on brûle est mon amie Barbara Laage.

Pour l'instant, c'est tout. Mais cinq projets suivent, dans la même ligne. Je ne saurais pas, d'ailleurs je ne sais jamais, faire exactement la part des influences. Ils aiment Antonioni et Bergman, mais aussi Truffaut et Godard. Ils lisent tout ce qu'ils peuvent, voient tout ce qu'ils peuvent, avec la même avidité qui a jeté une génération française à la Cinémathèque. Ils ont du goût pour le Free-Cinema, peut-être parce que la leçon en est à leur immédiate portée pratique.

Ils sont unis comme les doigts de la main. Seigneur, qu'ils le restent longtemps. Ils aiment un aîné, Manuel de Oliveira, dont *Aniki Bobo*, histoire d'enfants tournée à Porto, et qui n'est pas la guerre des barriques, n'a pas pris une ride depuis vingt ans. Manuel de Oliveira est l'artisan type complet. Il fait tout chez lui, à Porto, tout seul. Il vient de finir *La Passion*, un long métrage tourné avec des paysans qui jouent la passion du Christ, et *La Chasse*, brutal court métrage, dur et cruel.

Quelques vœux, pour finir : chaque fois qu'un jeune metteur en scène, qui est un jeune homme fanatiquement convaincu, fait son premier film, il y a de quoi se réjouir profondément. Cela n'est pas facile de faire du cinéma au Portugal. Les maladies endémiques bien connues, faux pactole d'une invasion étrangère, querelles internes, sursauts de colère de l'esprit de routine, peuvent atteindre méchamment cette production en plein développement, mais encore peu assurée. Il y a des exemples ailleurs, non ?

Pierre KAST.

LETTRE DE STOCKHOLM

Réalisé au cours de l'été 1962, *Le Silence* (*Tystnaden*) — troisième et ultime volet des « films de chambre » de Bergman — vient de commencer sa carrière sur les écrans de Stockholm. On y voit deux jeunes femmes arrivant dans une ville que l'on pourrait situer en Europe centrale. Elles s'installent dans un grand hôtel, presque désert, et ne cherchent pas à converser avec la population (qui s'exprime, d'ailleurs, dans une langue inventée de toutes pièces). Des soldats, des tanks sillonnent les rues, comme s'il se préparait un événement exceptionnel.

Mais rien de tel ne se produit. Nous ne savons même pas si ces femmes sont sœurs, ou simplement amies. L'une d'elles (Ingrid Thulin) se révèle, de toute manière, violemment éprise de l'autre (Gunnel Lindblom). Mais celle-ci ne donne guère l'impression d'être tentée par ce genre de rapports. Elle éprouve plutôt le besoin de relancer sans cesse des « mâles » et de s'abandonner à des étreintes rapides. Elle en a honte, et de la vacuité de son existence. Elle connaît toutefois, pendant ces brefs moments, des paroxysmes de plaisir physique qui semblent à tout jamais interdits à sa compagne. Celle-ci, Esther, torturée par sa passion sans espoir, se réfugie dans l'onanisme. Elle boit, fume, avec excès, en dépit d'un fragile état physique. Elle est prise finalement d'une attaque — l'une des scènes les plus cauchemardesques de l'histoire du cinéma. Anna, alors, repart avec son fils et abandonne Esther, presque mourante.

On retrouve ici, par instants, l'atmosphère de *La Prison*, la première œuvre où Bergman commença d'affirmer sa personnalité. Mais cette fois, Dieu n'est ni invoqué — ni évoqué. Etres privés d'âme, et sans compréhension mutuelle, ils passent à côté les uns des autres, eux-mêmes porteurs de leur Enfer. Quant à la technique, elle atteint ici à un double stade, à peu près insurpassable, de brio et de sobriété. Quelques insolites détails et gros plans d'une acuité stupéfiante suffisent à nous introduire en cette atmosphère inquiétante, délirante, oppressante, feutrée, chloroformée, maladive, et débordante d'érotisme.

Ainsi s'achève l'étonnant triptyque amorcé par *A travers le miroir* (*Sasom i en spegel*) — où une démente croyait voir Dieu — prolongé par *Lumière d'hiver*, alias *Les Communiants* (*Nattvardsgästerna*) — où un pasteur sentait chanceler sa foi, mais la retrouvait, de façon plus concrète, dans l'affection d'une institutrice athée ; et complété enfin par ce *Silence*, monde d'errants, et où personne ne croit en rien.

Par la faute de la cabale antibergmanienne fomentée par quelques snobs parisiens, *Les Communiants* ne fut jamais présenté en France.



Ingmar Bergman : *Tystnaden* (Gunnel Lindblom).

C'est d'ailleurs, des trois, celui qui risque le plus sûrement de rebuter les spectateurs. Rien ne permet de se raccrocher à l'élément tapageur, dans cette double démarche interne de deux esprits venant d'horizons opposés et convergeant vers un unique but. Austère cheminement à travers le doute, d'admirables images de campagne ensevelie sous la neige et les performances de jeu de Gunnar Björnstrand et d'Ingrid Thulin en sont les seuls attributs aisément repérables.

Mais en ce qui concerne une éventuelle programmation du *Silence* à Paris, le danger est d'un autre ordre. En Suède, pourtant réputée pour son « esprit de tolérance », on a accusé ce film de « pornographie » ; les puritains demandent même d'en faire cesser la diffusion. Menacé d'être révoqué de ses fonctions à la suite de cette levée de boucliers, M. Erik Skoglund, directeur de l'Office Suédois de Censure, prétend s'être trouvé en vacances lorsque « le produit incriminé » fut soumis à l'examen de la commission. Les trois délégués qui siégèrent en son absence jugèrent l'œuvre un peu osée, mais lui donnèrent le *feu vert sans altérations ni* coupures, à la fois par admiration pour Bergman, et par considération pour son renom et sa position officielle de directeur du Théâtre Royal Dramatique. Erik Skoglund reconnaît que *Le Silence* possède « d'éminentes qualités artistiques », avoue qu'il aurait ratifié le visa de censure, mais non sans « recommander » la suppression de quelques plans très scabreux (notamment dans la séquence du « Théâtre des Variétés »).

Mais l'affaire ne s'arrête pas là : d'aucuns insinuent que la firme productrice (la Svensk Filmindustri) aurait choisi sciemment le moment où ce haut fonctionnaire prenait son congé annuel pour présenter le film à la commission. La firme se défend en assurant que Bergman a fignolé son montage jusqu'au dernier moment avant la date prévue pour l'exclusivité, et qu'il a fallu obtenir le plus rapidement possible ce visa. Malgré ces campagnes de presse tumultueuses, il est peu probable qu'intervienne une interdiction rétroactive. Mais en ira-t-il de même pour l'exportation ? On peut prévoir que les censures française, anglaise ou américaine ne laisseront pas s'échapper cette proie de choix : de larges coupes risquent de diminuer la portée, l'homogénéité, la substance vive de cette matière explosive.

Cependant, Bergman détient un autre film en réserve. L'été dernier, avant le montage du *Silence*, il tourna une nouvelle comédie : *Pour ne pas parler de toutes ces femmes*



Tystnaden : Gunnel Lindblom, Jörgen Lindström, Ingrid Thulin.

(För att inte tala om alla dessa kvinnor), qui pourrait s'inscrire dans la ligne des *Sourires*. Mais la période choisie pour cette « ronde endiablée de veuves joyeuses » n'est pas la Belle Epoque, mais les extravagantes années 1920. C'est aussi le premier film en couleurs que Bergman réalise. Il nous y conte les tribulations d'un *jeune écrivain*, Cornélius (Jarl Kulle), qui entreprend d'écrire la biographie d'un célèbre violoncelliste qui vient de mourir. Il est ainsi amené à se « débattre » au milieu de toutes celles qui fréquentèrent ou approchèrent le défunt : incroyable essaim de créatures folles, ou réfléchies, d'Adélaïde, l'épouse (Eva Dahlbeck) à Humlan, la maîtresse en titre (Bibi Andersson) ; de Traviata, la pupille (Gertrud Fridh) à Cécilia, la cousine (Mona Malm) ; de Béatrice, la pianiste (Barbro Hjort af Ornas) à Isolde, la femme de chambre (Harriet Andersson).

Mais nous aurons l'occasion de revenir sur cet « opus 26 », qui ne sera pas présenté au public avant le printemps prochain.

Jean BERANGER.

NATTVARDSGÄSTERNA (LUMIERE D'HIVER, ou LES COMMUNIANTS). Scénario et dialogues : Ingmar Bergman. *Opérateur* : Sven Nykvist. *Décors* : P.A. Lundgren. *Interprètes* : Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnel Lindblom, Olof Thunberg, Allan Edwall, Kolbjörn Knudsen, Elsa Ebbesen. *Production* : Svensk Filmindustri, 1961-1962 (producteur délégué : Allan Ekelund) .

TYSTNADEN (LE SILENCE). Scénario et dialogues : Ingmar Bergman. *Opérateur* : Sven Nykvist. *Décors* : P.A. Lundgren. *Interprètes* : Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jörgen Lindström, Birger Malmsten, Hakan Jahnberg, Eduardo Gutierrez, les sept nains de la troupe « Eduardini », Lissi Alandh, Leif Forstenberg, Nils Waldt, Birger Lensander, Eskil Kalling, K.A. Bergman, *Olof Widgren, Kristina Olansson. Production* : Svensk Filmindustri, 1962-1963 (producteur délégué : Allan Ekelund).

FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (POUR NE PAS PARLER DE TOUTES CES FEMMES). Scénario et dialogues : Buntel Ericsson *(pseudonyme qui dissimule la double identité de Bergman et d'Erland Josephson). Opérateur* : Sven Nykvist. *Décors* : P.A. Lundgren. *Costumes* : Mago. *Musique* : Erik Nordgren. *Interprètes* : Jarl Kulle, Georg Funkquist, Allan Edwall, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Karmi Kavli, Gertrud Fridh, Barbro Hjort af Ornas, Mona Malm, Gösta Prüzelins, Jan-Olof Strandberg, Göran Graffman, Jan Blomberg, Ulf Johansson, Axel Düberg, *Lars-Erik Liedholm, Lars-Owe* Carlberg, Carl Billquist, Doris Funcke, Yvonne Igell. *Production* : Svensk Filmindustri, 1963-1964 (Eastmancolor).

Luc Moullet

Nécessité de Trento

Le Festival de Trento est le seul, parmi soixante, où la forme coïncide avec le fond, le contenant avec le contenu, ce à quoi Cortina et Valladolid ne font que tendre. Qu'y a-t-il dans l'essence de Mannheim, Barcelona, Bordighera ou Annecy qui réponde à l'essence du documentaire, de la couleur, de l'humour, de l'animation ? Leurs festivals pourraient se dérouler tout aussi mal à Gelsenkirchen, Bari, Caceres ou Mariaud. Et c'est la raison principale qui fait de l'échec profond de ces manifestations le reflet d'une Loi aussi impérative que celle de l'attraction. La coutume, dans certaines feuilles, de regretter que les films soient mal compris en ces lieux n'a d'ailleurs pas plus de portée qu'un plaidoyer pour la substitution des montées aux chutes de pluie.

Depuis 1952, Trento organise le Festival du Film de Montagne, suite quasi exclusive de projections nocturnes qui laisse tout le temps de vérifier concrètement ce que l'on a vu le soir précédent : la première rupture de pente est à deux bornes du cinéma. Et qui serait rebuté, moralement ou physiquement, par le *sextogradisme* (1) local coutumier pourrait toujours le remplacer par son équivalent sur roues, non moins authentique, au Passo Menghen, dont nul Pirelli ne revient, ou à l'*artificielle* (2) des 3 062 mètres de la Scuola Pirovano : il y en a pour tous les goûts, et pas seulement pour le rochassier. Heureuse interaction du cinéma et de la vie, de l'art et de la nature, du travail et du loisir, de l'exercice intellectuel et de l'exercice physique, que retrouve, semblable mais inverse, l'alpiniste. Alors que les festivaliers de Cannes et du Lido ne découvraient rien, en plongeant dans l'Adriatique ou la Méditerranée, qui puisse les mettre dans le bain : aussi nageaient-ils lamentablement devant *El* (*Tourments*, Buñuel, 1952) ou *The Saga of Anatahan* (*Fièvre sur Anatahan*, Sternberg, 1953), forcément incompris.

Cette interaction, direz-vous, serait plus efficace en cent lieux plus montagnards que Trento, d'où, pour entrevoir le moindre névé, l'on doit cavaler à Canazei, capitale mondiale du sextogradisme. Oui, mais Canazei, petite bourgade de paysans et de *direttississimanes* (3), n'offre qu'une définition de la montagne par rapport à elle-même, et non pas cette mise en situation dans l'ensemble de la réalité que l'amateur de cet art objectif entre tous appelé cinéma, en général homme de peu d'altitude, doit préférer. Et il la trouve dans ces villes-trait d'union, ces villes de plaines perdues entre les massifs, que du bas de ses cent quatre-vingt-douze mètres Trento permet ainsi de dominer. Parmi ces cités synthétiques et complètes — conditions même de la plus grande beauté —, il n'en est pas cinq en Europe qui puissent l'égaler — Bozen, Aoste, Grenoble —, voire la dépasser — Susa : comme si le privilège de la beauté, allergique au Sud, était dévolu à ces vallées en U marquées par la glaciation, qui, seule, autorise les dénivellations rapides à partir de la plaine, et, par suite, la perception simultanée de toutes les formes de la vie végétale, minérale et humaine. Interaction caractérisée : c'est la ville qui fait le prix de la montagne — on l'a trop rabâché — mais c'est aussi la montagne qui fait le prix de la ville, caché au citadin : comment mieux l'apprécier qu'après ces redescentes crépusculaires de deux mille mètres ou l'air se réchauffe au fur et à mesure que le soleil fuit, et au bout desquelles la banalité, la connerie même de la vie des villes de plaine se parent d'un prestige chatoyant qui n'est pas seulement celui de l'originalité ?

Cet exemple, pris au hasard, montre que la montagne — et conséquemment, ou, hélas, théoriquement, le cinéma montagnard — est une part nécessaire et intégrante de la vie — et conséquemment du cinéma. Le cinéma montagnard n'est pas une spécialité pour cénacles et dont on pourrait se passer, comme le cinéma d'animation. C'est à la fois un fait et une nécessité esthétique. Qu'on l'ait oublié ici treize années durant, m'autorise, m'oblige même à m'y attarder.

FAUX MOYENS PRESENTS D'UNE FAUSSE FIN ABSENTE

Trento nous propose huit genres. D'après leurs principes et leurs résultats, quel peut être l'intérêt de chacun ?

---

(1) [(Culte d'un) état d'esprit porté vers la] pratique d'ascensions présentant des difficultés du sixième degré (équivalences en cinéma : 1er degré, *Othello* ; 2° *Touch of Evil* ; 3° *Citizen Kane* ; 4° *Mister Arkadin* ; 5° *Le Procès* ; 6° *The Lady From Shanghai*).

(2) Consiste à escalader une paroi sans être obligé de la toucher, à faire avancer un 4-roues à la force des bras, à zigzaguer en danseuse sur un 2-roues, etc.

(3) Faire une direttissima consiste à rejoindre le sommet par la voie la plus courte (en mètres) partant du point du bas de la paroi situé perpendiculairement à la crête la plus sommitale. Comme on contourne toujours les grosses difficultés ne serait-ce que de quelques centimètres, il y aura toujours des *superdirettissime* et des *superdirettississime dirette*.

L'expédition est évidemment le premier genre qui vient à l'esprit. C'est d'ailleurs lui qui imposa la création du Festival : en 1952 — comme en 1963 d'ailleurs — il était très difficile de voir les films, qui se multipliaient depuis la réouverture du Népal aux étrangers en 1950, ailleurs que dans des conférences ou dans des clubs d'alpinisme. En France, on ne savait jamais — on ne sait jamais — avec quelle grande nave passaient les courts métrages. Et seuls deux ou trois parmi les longs réussissaient à sortir. Encore s'agissait-il de la conquête du premier 8 000 et de celle du plus haut sommet, choses qui alimentèrent les unes de la presse. Comme, depuis 1960, tous les 8 000, sauf un, sont vaincus, l'accès au marché commercial est aujourd'hui condamné.

Soulignons d'abord la richesse quantitative d'un genre inventé par Piacenza et l'omniprésent Sella avant 1910, mais longtemps en veilleuse, car, entre 1922 et 1939, rares étaient les expéditions en Himalaya pourvues d'une caméra. En ce temps, personne n'était spécialiste à la fois de l'alpinisme et du cinéma, alors trop complexe pour un néophyte. Tandis qu'à partir de 1950, il y a obligatoirement chaque fois un alpiniste-cinéaste ou un cinéaste-alpiniste : l'effectif des grimpeurs s'est en effet multiplié jusqu'à comprendre des spécialistes de la prise de vue, et il y a maintenant des caméras qui peuvent être maniées avec succès par le premier venu. De plus, le film, s'il ne rembourse pas les frais de l'expédition — il les augmente en fait bien souvent — constitue une publicité indispensable aux clubs alpins.

Soit donc une moyenne de six films l'an, quatre-vingts environ, qui reprennent le même topo : préparatifs, marche d'approche, camp de base, ascension (et retour), bilan. Cette répétition engendre une monotonie sans surprise qui est une des causes de l'échec commercial, et qui est d'autant plus déplacée qu'une expédition est une suite de surprises ininterrompues. Le suspense de la vie fait place à la monotonie du cinéma.

Les spectateurs savent fort bien que, depuis 1963, la grande majorité des expéditions de reconnaissance et de conquête se solde par une réussite complète; dans la plupart des cas, ils connaissent d'avance l'issue de l'expédition, dont ils ont entendu parler, et dont, pour cette raison, *ils vont voir le* film. Ou sinon, le titre leur indique tout de suite la conclusion. De toute façon, l'augmentation du pourcentage des succès fait que l'on n'oserait plus, que l'on ne pourrait plus présenter aujourd'hui le récit d'un échec — et c'est dommage.

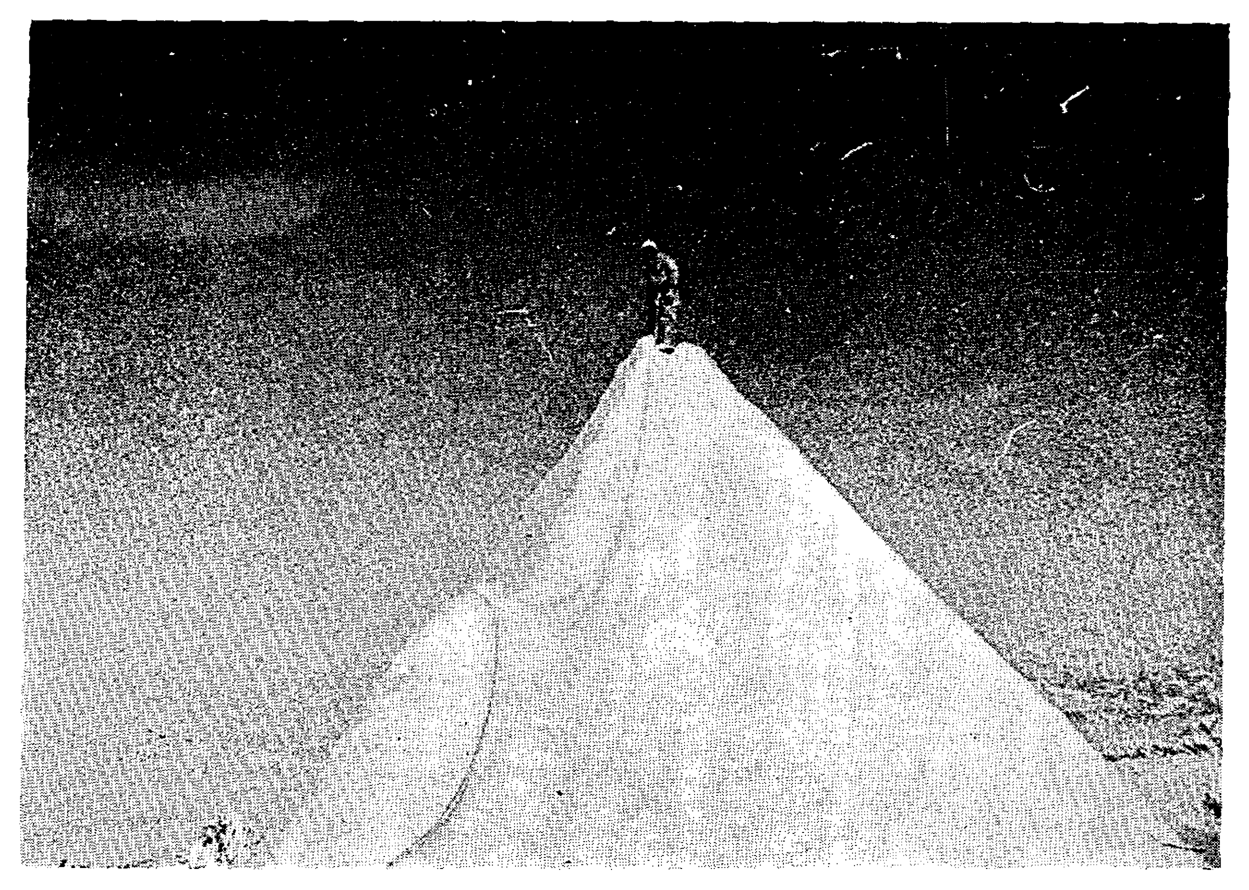
Or, ces films montent en épingle les difficultés et l'incertitude d'une victoire que nous savons certaine et lui donnent ainsi une importance souvent contredite par l'absence dans le film des mille (ou deux mille) derniers mètres de l'ascension, faute d'un cinéaste-alpiniste ou à la suite d'incidents techniques. Ils décrivent l'ascension comme le moyen d'une *fin invisible*, et non comme la fin de l'alpinisme, ce qu'elle est réellement. Le récit de l'expédition se fait au passé, comme s'il s'agissait d'un récit historique d'après photos et gravures (dont la moitié manquerait). Il y a là une explication : pour les alpinistes des expéditions, gens modestes (je ne parle pas des sextogradistes italiens), leur présence sur l'écran n'est justifiée que par leur réussite finale. Aussi se refusent-ils à cette personnalisation de chaque instant, à ce journal intime plein de détails intéressants et de notations humaines, qui feront plus tard le prix du livre de l'expédition qu'écrira l'un d'entre eux. Bien qu'ils n'aient pas les moyens d'être objectifs, ils ne veulent jamais être subjectifs, même s'ils parlent à la première personne. Acteurs involontaires d'un livre, soit; acteurs volontaires d'un film, jamais. Leur seule ressource sûre, celle de la richesse humaine et dramatique de la réalité, ils la méprisent, sans doute pour rompre plus carrément avec les âneries romancées, parfois belles d'ailleurs, qui firent le succès d'un Fanck et la fausse réputation de la montagne.

L'ETHIQUE DU TELEPHERIQUE ET L'ESTHETIQUE DU DEMENAGEMENT

Autre tendance fâcheuse, surtout chez les débutants : ils ont une peur bleue de faire un travail d'une mauvaise *qualité technique*, pour employer cette association de mots contradictoires si répandue dans notre profession (4). Ils préfèrent des plans *corrects* mais sans intérêt, et ne se rendent pas compte que les *incorrections* peuvent accroître la puissance émotionnelle d'un plan. Elles situent mieux le spectateur dans l'ambiance que ces prises sans oscillations qui nous amènent sur les plus hautes montagnes de la terre comme dans un fauteuil, éthique du téléphérique contraire à l'esprit de l'alpinisme comme à la réalité.

Le pire est l'apanage des Allemands : leur lourdeur n'est pas qu'un cliché, hélas ! et leurs procès-verbaux en forme de lapalissade ont, de surcroît, le défaut — oui, défaut ici, car il n'y a rien d'autre — d'une technique extrêmement faible due à l'insuffisance de l'Agfa et du tirage couleur local et à la suffisance trop grande des moyens, inadaptés au milieu. L'ascension de la pointe Diamir de la Nanga Parbat (*Diamir* du Dr Herrligkoffer) est l'un des plus beaux exploits qui soient; mais, pour le réussir, les grimpeurs ont relégué le cinéma au second plan. Le succès d'un côté entraînant souvent l'échec de l'autre, il fallait choisir. Nous voyons tous les charge-

(4) Etymologiquement, la technique est un moyen. Or, l'on ne peut parler de la qualité d'un moyen de ce qui possède une fin que si on la subordonne *entièrement à la qualité* de cette fin.



L'expédition *(Bataille pour le Jannu,* René Vernadet, France, 1962) : *« Zut, faut que je retourne chercher le drapeau ! ».*

ments, déchargements et transports de matériel jusqu'au camp de base, car la pellicule ne risque malheureusement pas d'être perdue ou altérée lorsqu'elle est impressionnée en terrain facile. Et le film s'arrête pratiquement 1 500 mètres avant le sommet. On peut remballer la marchandise.

L'échec du tournage de cette réussite est toutefois plus sympathique que la trop grande réussite de *Nanga Parbat* 1953 qui augmentait à tort nos doutes sur la conquête du sommet par Buhl, déjà souvent mise en question. Financée, semble-t-il, comme une entreprise essentiellement cinématographique, cette expédition se continua quelques mois plus tard en Suisse, où l'on filma nombre de plans difficiles qui n'avaient pu être faits sur la Nanga, dont celui de l'arrivée au sommet. Ce qui peut faire dire que l'expédition s'est aussi inventé un vainqueur solitaire, plus conforme à la tradition commerciale babelsbergohollywoodienne qu'à la réalité karakoramohimalayenne. Il ne manquait rien qu'une présence de manques.

Les démocrates populaires reprennent, atténués toutefois, les défauts des Allemands : *Hindukuch* (Sergiusz Sprudin-Witold Lesiewicz, Pologne, 1961) et *Trisul* (Matjaz Klopcic-Ales Kunaver, Yougoslavie, 1961) sont aussi des films à la gloire des caisses et de leurs pérégrinations, avec toutefois, dans le premier, d'intéressantes notations humaines sur les alpinistes et les indigènes.

Snepyramiden, montagna artica a surtout permis à Fantin, spécialiste italien des expéditions et explorations lointaines, de faire un film de plus sur un voyage de plus. Il s'efforce de ne pas en manquer un seul ; en 1962, il a présenté quatre films : Océan Arctique, Afrique centrale, Pérou, Groenland.

Dans *Andesu No Hyo-heki Ni Idomu (Défi à l'Alpamayo,* Fukuhara et Kondo, Japon), l'ascension est montrée avec clarté et précision et occupe la plus grande partie du film. Mais, faute de résonances humaines, ce sont surtout les initiés qui sont passionnés. Pour beaucoup d'autres, qui ont tort (nul spectateur n'est censé ignorer la réalité), il en va du film ascensionnel comme du western ou du thriller pour nos critiques borgnes : « *Quand on en a vu un, on les a tous vus.* »

La même limitation à la technique se constate dans le film français. Mais la précision de *Le Dernier 6 000* (Jean-Jacques Languepin, 1962) et de *Bataille pour le Jannu* (René Vernadet, 1962) est telle que celui qui ne parviendrait pas à comprendre se sentirait en faute. On peut d'autant moins critiquer qu'il s'agit d'une réflexion critique sur le film d'expédition (déjà *Les Etoiles de midi...*). Grâce à l'accumulation des films, et grâce à Trento, qui permet de les voir tous, l'équipe de Vernadet a pu localiser et éviter les différents écueils : la marche d'approche et les caisses ont complètement disparu. Le film commence à 5 000 et finit au sommet à 7 800, car chaque membre de l'équipe ou presque était capable de bien se servir de la caméra. Il n'y a pas de longueurs dans cette suite de scènettes très courtes, qui ne donne pas, comme les autres films, l'impression d'une montée d'une rapidité quasi miraculeuse, mais qui ne restitue quand même pas l'impression de durée : le temps mort est ici interdit, car, sans la présence effective de l'homme, il est ennuyeux. Une solution à exploiter, celle du son direct, auquel on fait appel pour quelques mètres. Même si son emploi exige une grande part de reconstitution, il a toujours pour lui l'authenticité de la voix humaine, si précieuse dans le paysage des 7 000.

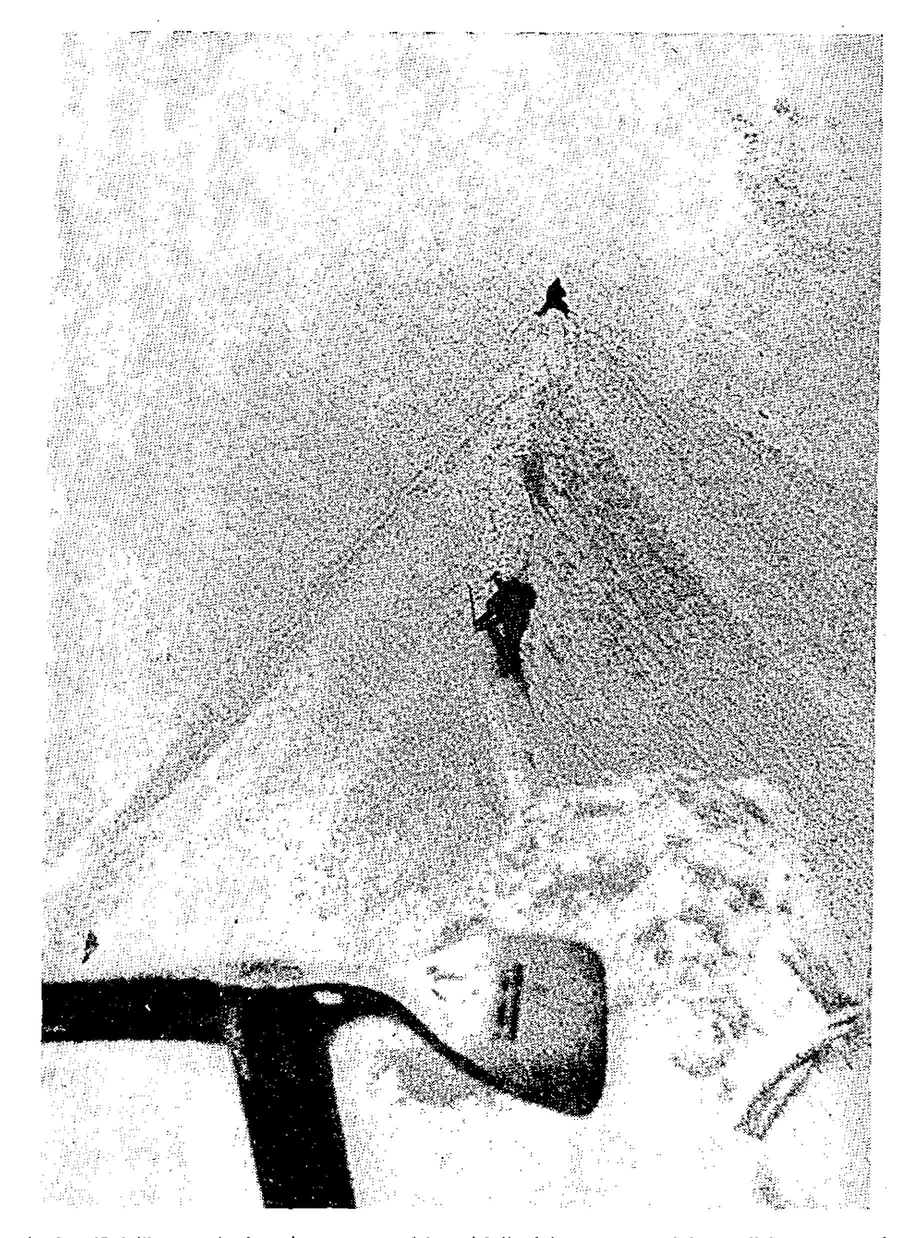
IMPRESSIONNISME ET QUINTOGRADISME

Deuxième genre, la course alpine, qui a d'ailleurs servi de modèle aux Français pour leurs films d'expédition. Après l'ère du hasard, où le seul fait de filmer en terrain difficile constituait déjà une qualité extraordinaire, ce fut l'ère de la perfection : un certain classicisme a été atteint, dont le prototype fut le fameux *A l'assaut des aiguilles du Diable* (Marcel Ichac, 1942). Tous les moyens étaient mis en œuvre pour mieux faire comprendre et apprécier la course. Dans cette lente et claire reconstitution apparentée à celle du film de fiction, il n'y avait aucun détail subjectif, ou qui révélât les moyens mêmes du tournage. A un tel achèvement ne pouvait succéder que la stagnation, à laquelle les hautes direttissime hivernales et marathoniennes (record 17 jours à la goutte d'eau de la Lavaredo par Kausckhe, Segert et Uhner) semblent pouvoir mettre fin. Pas question de truquer — ou si peu. Il faut avant tout survivre et réussir la course, et éventuellement le film.

Après *Die Erste Winterdurchsteigung der Eiger Nordwand* (Edmund Geer, Karl Aulitzky et Toni Hiebeler, Allemagne, 1961), que les Français doivent absolument aller voir en première partie de *J'étais une espionne nazie*, voici le triomphe de l'ère de l'impressionnisme avec *Mont Blanc Der Grosse Grat von Peuterey* (Kurt Diemberger, Autriche, 1961) dont les innombrables spigoli ont été montés (et descendus) en cinq jours. Pendant 40 minutes, nous restons constamment avec les deux alpinistes, partageons leurs problèmes, leurs angoisses, leur confiance, leurs repas, leur bivouac, lisons avec eux leurs notes griffonnées sous la bougie. Nous ne sommes plus dans notre fauteuil de spectateur, comme chez Ichac, mais dans ce nouveau monde de Peuterey, absolument étranger au monde d'en dessous. La médiocrité contrainte de la technique et de la couleur rend excellemment l'impression de précarité, d'indifférence, de piétinement, qui se dégage de ces nombreuses descentes, lesquelles ne font qu'augmenter le nombre d'heures des ascensions à venir. Justement récompensé, comme *Jannu*, par le seul prix de valeur décerné à Trento, celui du Club Alpino Italiano (C.A.I.), *Der Grosse Grat* n'a hélas pas encore été gonflé en 35 mm, ce qui augmenterait certainement son apparence onirique si proche de la réalité. Ce film montagnard est pourtant une œuvre de qualité qui n'a rien à envier aux derniers films plats d'un Lang ou d'un Preminger. Il existe toujours un cinéma maudit, mais c'est forcément le contraire de son prédécesseur.

EXPRESSIONNISME ET SEXTOGRADISME

Troisième genre, le sextogradisme (*Venez grimper*, du Suisse Jean Juge ; *Sesto grado superiore*, de Giuseppe Taffarel ; *Sesto grado in Patagonia*, de Renato Cepparo et Carlo Casati, 1963). C'est une spécialité spectaculaire, mais où le plus spectaculaire n'est pas forcément le plus difficile. Aussi peut-on facilement jeter de la poudre aux yeux du néophyte, ce en quoi sont passés maîtres nos milites gloriosi transalpins, créateurs de la mode. Un jour, l'un d'entre eux vint même présenter son film à Trento encore tout sanglant de la première qu'il avait réussie quelques heures avant celle de son film, manqué. Curieuse méconnaissance d'un sport où le sang est synonyme d'erreur et non de valeur. Les films, eux aussi, renchérissent sur le spectacle par une reconstitution très poussée. La caméra du film patagon est souvent à deux mètres en dessous du premier de cordée, parfois à son niveau, et même une fois au-dessus. En plus, un contre-champ nous révélera que la paroi est partout verticale, et nous savons qu'il s'agit d'une quasi-première : ce n'est assurément pas la cordée anglaise, laquelle montait la garde au pied de la voie pour s'en assurer la primeur, qui a prêté sa pellicule aux Italiens. Et ce n'est pas parce que nous sommes en artificielle qu'il faut redoubler d'artifices : le résultat, comme dans la *Nanga* d'Ertl, est que l'audience non passive, au lieu d'admirer l'habileté pourtant réelle des grimpeurs, ne cesse de se demander comment le film a pu être fait. Devant l'impossibilité de la réponse, le trucage se répercutera sur la performance d'Aiazzi et de ses compagnons, que nous croyons à tort truquée. Et c'est dommage dans le cas d'un film aussi beau et captivant (trop même, surtout avec ses effets musicaux). Il y a là un danger d'autant plus grave que l'authenticité et la pureté du sextogradisme sont encore mises en question



L'expédition (*Bataille pour le Jannu*) : pour une fois, voici l'arrivée au sommet ! La qualité est trop médiocre pour que l'on puisse douter de l'authenticité.

par des jeannochers qui en d'autres temps auraient renié la corde et la chaussure, et qui ressemblent étrangement aux détracteurs du cinéma et de la peinture modernes.

Inutile de s'attarder sur le ski, notre genre nº 4, beaucoup plus limité. L'alpiniste et le sextogradiste exercent des spécialités qui, dans une large mesure — en dépit des interprétations erronées possibles — intéressent et passionnent le néophyte : il s'agit d'une lutte pour l'équilibre et pour la survie, sujet universel qui concerne chacun, et que chacun a vécu, d'une façon peut-être différente ou moins intense. Avec le ski, sport sans finalité, sport de luxe et d'élégance, les ponts sont rompus. Bien qu'il y ait plus de skieurs que d'alpinistes, c'est le film de ski, non le film d'alpinisme, qui est ésotérique : le néophyte ne peut comprendre, il essaye de deviner, et découvre certaines *jolies* choses dans le style du skieur lorsqu'il passe devant lui, lesquelles peuvent être simples maladresses de débutant (déjà le public du *Jannu* applau-

dissait les arcs et les défauts du négatif). Le film de ski sera donc *un film* pour spécialistes, et, bien souvent, en Italie, un film didactique pour spécialistes : ils ne pourront en apprendre un tout petit peu plus que s'ils en savent déjà énormément (*Tecnica dello sci militare, Scuola bianca a Courmayeur*, de Nino Zucca, etc.). Les Français, Jacques Ertaud en tête (*Ski total, Voici le ski*), confient avec succès la caméra aux skieurs et se servent parfois du son direct. La première *fois*, cela fait de l'impression. La deuxième, le dicton a raison : « *Quand on en a vu un...* »

LA MONTAGNE N'A PAS ENCORE LA TETE COMIQUE

Cinquième genre, et le dernier qui soit en partie sportif, l'interprétation de la montagne. Il nous a valu, autrefois, les meilleures réussites, depuis le film de fiction des Allemands (1923-1936) jusqu'à l'essai des Français (1950-1961 : *Les Etoiles de midi*, d'Ichac ; *Entre terre et ciel*, de Rebuffat et Georges Tairraz; *Cimes et merveilles*, de Samivel). L'essai est malheureusement devenu de plus en plus rare : chaque cinéaste-montagnard français — ou montagnard-cinéaste français — ne peut en faire qu'un ou deux (et ils ne sont qu'une demi-douzaine), non pas seulement à cause de difficultés financières et matérielles qui existent moins en 16 mm. Mais c'est l'essence *du genre* qui le veut ainsi : on n'écrit qu'une fois ses mémoires, tout au plus les fait-on paraître en deux ou trois tomes si le premier a eu *du* succès ou si l'on est très connu. Ce sont des testaments-sommes auxquels l'auteur n'a rien à ajouter.

En 1963, le film humoristique est venu se substituer à l'essai : la *montagne* et surtout le film de montagne *étant* assimilés à des institutions, la critique et la parodie apparaissent automatiquement, tout comme Perrichon après la littérature romantique para-alpestre. Or, lorsqu'il s'applique à une matière neuve, l'humour se moulera fréquemment sur une manière ancienne, consacrée *et* vieillotte : la comédie est le seul genre qui doive absolument imposer une réaction précise au spectateur, le rire en l'occurrence, faute de quoi c'est la catastrophe, à laquelle le drame raté (cf. *Two Weeks in Another Town* de Minnelli, 1962) peut toujours échapper.

Le moyen le moins dangereux sera donc de plaquer un style traditionnel propre à une matière *courante* sur une matière neuve. L'identité des styles rapprochera l'une de l'autre, et provoquera donc la même réaction, le rire, *contradictoire* avec la grande originalité ou le bizarre de la matière nouvelle, et qui naît de l'intrusion de l'original dans le commun. Puisqu'il *ne peut* rien y avoir de commun dans la matière, ce sera dans la manière, d'où l'échec. On emploie des effets dramatiques et techniques *vieillots* dans *Il sign. Rossi va a sciare* (Bruno Bozzetto) — Perrichon skie — et dans *Les Autogrimpeurs* (Jean-Jacques Languepin), *auto* étant ici un diminutif de *automobile*. Celui-ci a sur *celui-là* l'avantage du film de prise de vues par rapport à celui d'animation. Au moins, ici, la matière existe : bouchons au Grossglockner, mémés/névés, razzias des pique-niqueurs sur les rares pentes herbeuses libres, *Otztaler Ski-Gaudi* (Autriche) est une saynète folklorique au scénario amusant, mais à l'humour très *insistant* : l'essence conventionnelle du genre est renforcée par celle non moins conventionnelle et, de plus, agaçante, du cinéma germanique.

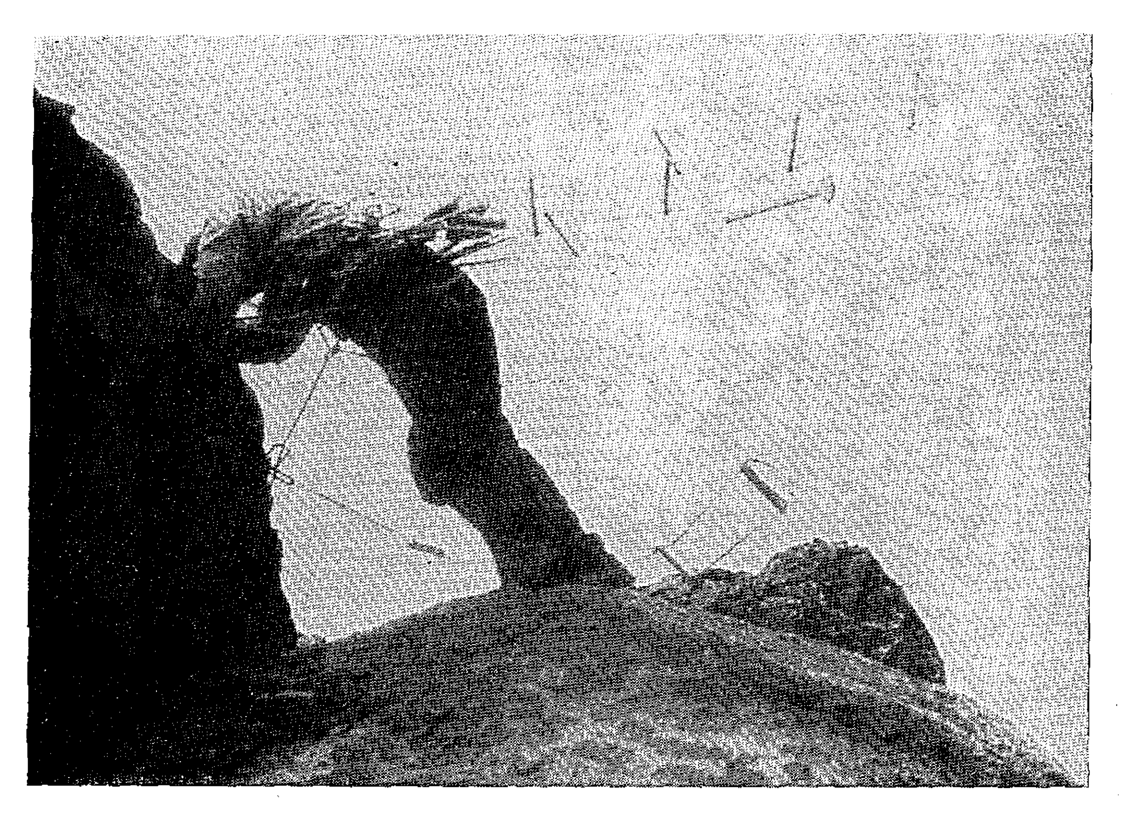
L'AMERE PATRIE DU DOCUCU

N° 6, le documentaire. Technique, il est généralement consacré à l'hydroélectricité, à la marche des glaciers (*Gletscher und Ihre Ströme*, de l'allemand Ehrhardt ; *Na Lednike Fedchenko*, du soviétique Cheyderov) et, très souvent, aux bavures des volcans (*Hekla, Vulkanausbruch auf Island*, du paradoxalement abondant Ehrhardt; *Eruption at Kilauea*, de l'américain Roedder, etc.). Historique, il relate une première importante (*La conquista del Cervino*, de Luciano Viazzi; *Die Eroberung der Jungfrau*, du suisse Ernst Gertsch), ou une ascension célèbre (*Monte Bianco 1827*, de *Piero Nava*) *en une* reconstitution documentaire — contradiction qui explique l'échec — ou en une suite photographique de documents d'époque (*dessins, gravures, etc.*). Il entend glorifier et faire revivre les premiers alpinistes et limite son ambition à ce désir juvénile. Ce sont là films d'alpinomanes, *non* d'alpinistes.

Troisième variété, le docucu, fort répandu sur les hauteurs. Le *docucu*, lui aussi, sacrifie à la mythologie de la montagne, et à une mythologie encore plus discutable que celle prônée par nos alpinomanes : dès qu'un certain pourcentage se dessine, c'est beau, et si c'est beau, le film est beau. Cette passivité de l'alpinophilie — que l'on *trouve notamment* dans les pays plats, si envieux — est non seulement méprisable, mais également condamnable, car la quantité des produits qu'elle engendre est telle que, si l'on n'y prend garde, on finira par croire que tous les films de montagne reflètent la même passivité, et l'on fuira à la fois la montagne *et* son cinéma.

Pire que le docucu lointain (*Valley of the Gods* de l'indien Thapa; *Nepal : Am Dach Der Welt*, du suisse Noetzli), il y a le docucu proche (*Der Herzen des Dolomiten*), fait pour le Festival ou sélectionné pour sa proximité. On eut même droit à une bande sur les vignes des coteaux de la vallée...

Deux exceptions cependant, deux films sociaux : *Ogni giorno all'alba*, d'Enzo Pizzi, montre les enfants du très haut-Adige qui, chaque jour d'hiver, doivent faire un long chemin à ski, parsemé d'embûches, pour atteindre l'école. *Fazzoletti di terra* (de Taffarel) décrit la conquête, par la main de



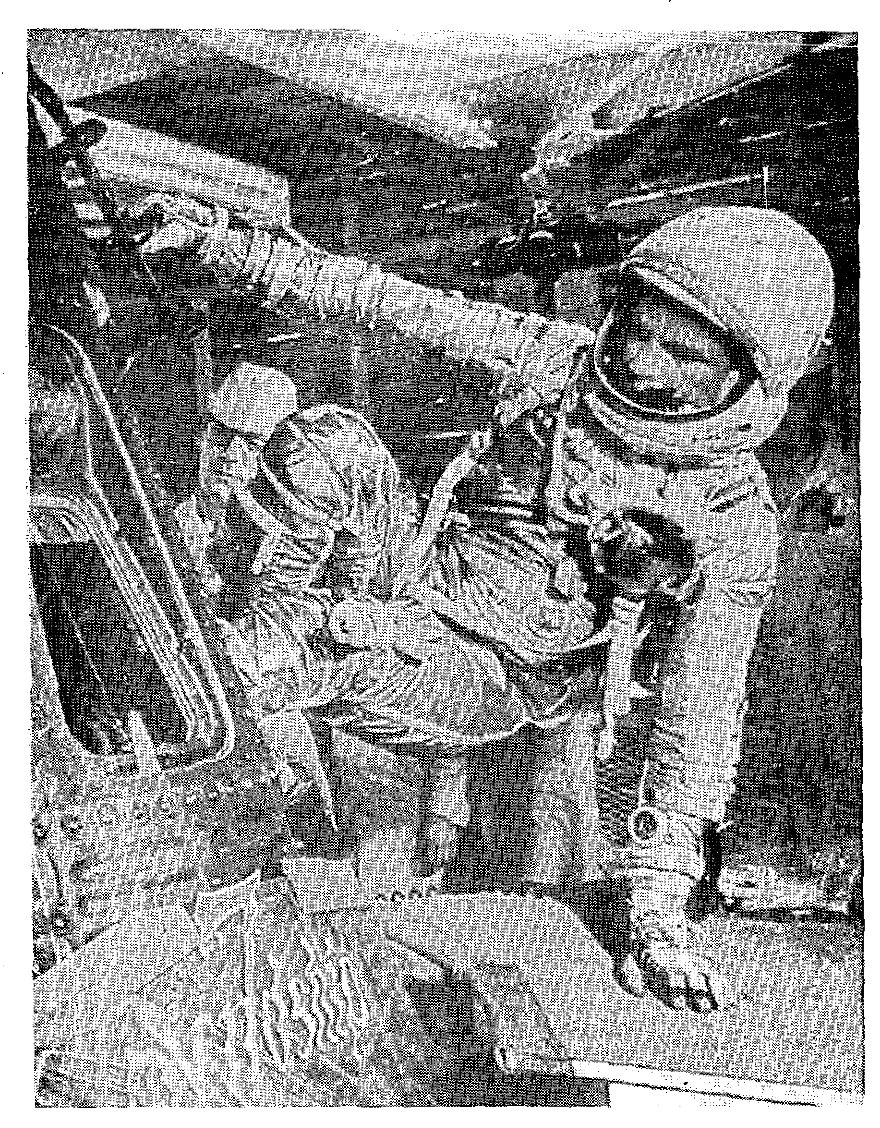
Le sextogradisme *(Sesto grado in Patagonia,* Renato Cepparo, Italie, 1963) : a) tel quel : sextogradiste à digestion difficile bivouaquant ; b) rabattre d'un quart de tour droite-gauche : le sextogradiste se rétablit, en cours de descente, grâce à un roulé-boulé amorti par parachute de fortune ; c) inverse du a : sous une bourrasque violente, le matériel du sextogradiste s'envole ; d) inverse du b : pas d'interprétation possible.

l'homme, de terrasses de cultures sur la montagne du Val Sugana. Film sérieux et sobre sur les méthodes ancestrales, qui fit oublier la fourberie de *Koji No Shima* (*L'Ile nue,* du japonais Kaneto Shindo, 1961), bande sur le même thème, également en compétition. N'était la dérive finale sur un épisode de la résistance, nous aurions là une simplicité presque comparable à celle d'un Baldi. Comme quoi l'attachement au travail de l'homme et à son habileté sont toujours passionnants.

ENTROPIE A TRENTO

No 7, le film pseudo-montagnard. La section trentinoise du CAI est la plus importante d'Italie, et le public local est évidemment très friand de films de montagne. Il voudrait bien ne pas rater la moindre bande ayant le moindre rapport avec les massifs, mais il préfère la variété à la répétition, comme le néophyte. Au fur et à mesure des années, Trento a donc cherché à élargir la notion du *film de montagne.* Dès qu'un bout de rupture de pente apparaît dans un coin du champ, hop ! à Trento, et en quatrième vitesse : essai *poétique* sur la Suisse (*Die Vier Jahreszeiten,* de Niklaus Gessner), film de fiction sur le maquis (*La mano sul fucile,* de Luigi Turolla), séjour des aveugles en montagne (*La Neige est noire,* de Sidney Jézéquel), rien n'est oublié. *Fario et les pêcheurs,* d'Armand Chartier, nous montre comment on pêche le long d'un fleuve. Comme il prend forcément sa source sur les hauteurs, où l'on pêche pendant la première moitié du film, la sélection est assurée. Ce film de commande, très officiel, ne nous montre d'ailleurs que la pêche légale, immorale, bourgeoise et artificielle avec instruments coûteux, peu usités ni efficaces dans les torrents, au contraire de la sportive pêche manuelle officieuse. Non seulement la montagne est à peine concernée, mais dès qu'elle l'est, on la trahit.

Ce qui est encore plus grave, c'est que Trento, en consommant un grand nombre de films pseudo-montagnards, perd ainsi sa supériorité originelle sur les autres festivals : la forme ne coïncide plus avec le fond. Et le décalage s'accentue avec le dernier des huit genres, l'exploration, qui, hélas, depuis deux ans, est couronnée au détriment du film montagnard.



L'exploration (*Mastery of Space*, William Carroni, U.S.A., 1962) : le dernier degré de la décadence d'une spécialité révolue, le robot-explorateur.

LA JAG DE CHRISTOPHE COLOMB

L'acceptation du film d'exploration aux côtés du film de montagne, en 1955, se justifie aisément : l'exploration nécessite un effort sportif en bien des points comparable à celui de l'alpiniste, même si la matière diffère. Et maintes explorations ressemblent fort, par leur organisation, par l'identité des membres, aux expéditions des clubs alpins, dont certaines firent d'ailleurs un travail d'exploration sur une centaine de kilomètres (notamment toutes les expéditions en Karakoram, celle de l'Annapurna et celle du Cho-Oyu). S'il arrive parfois que des films d'exploration comme *Le Naufragé volontaire* (Alain Bombard, 1953) soient égaux aux meilleurs films de montagne, au niveau des essences, et de leurs richesses réciproques, ils ne peuvent se comparer, et l'on verra pourquoi.

Il en est ainsi pour le film spéléologique (*Siphon 1122*, de Georges Marry) et pour le film sous-marin — avec C.V. en plus (*Les Astronautes*, de Pierre Goupil), qui, quoique intéressants, sont, esthétiquement comme géographiquement, le contraire du film de montagne.

Il y eut surtout, à vrai dire, des films de pseudo-exploration. Comme il ne reste presque plus de zones terrestres à explorer, à peine de quoi faire un ou deux films l'an, l'homme en quête de neuf doit bien souvent se contenter de visiter les pays lointains déjà connus. C'est-à-dire que si Trento se trouvait au Pérou, *La Petite Cuillère*, de Villardebo, aurait été en compétition, avec *Le Chant du styrène*, de Resnais.

Des films folkloriques (*Rennes et lassos*) ou informatifs tournés au cours d'expéditions confortables en bateau (deux *Galapagos*), ou en auto (*Dahomei, Gli Incas*), sans parler du documentaire traditionnel (*Les Huns, Niama Katir*) : nul effort sportif là-dedans. On eut même droit à un film sur le Japon, pays pourtant en avance sur l'Italie, et qui pourrait s'offusquer devant ce terme d'exploration qui postule l'explorateur civilisé et l'exploré non civilisé. Mais il n'y a là qu'une bourde dénuée de toute ironie.

Le comble fut l'intrusion de *Koji No Shima*, qui, déjà fort discutable sur le plan artistique, serait, si on le considérait comme film d'exploration, le plus faux et, partant, le plus mauvais de tous.

LA MONTAGNE EST LA PARESSE DE L'INTELLECT

Voilà pour les faits. Ils n'ont qu'un rapport assez lâche à ce que pourrait être, à ce que devrait être aujourd'hui le cinéma montagnard. Car la montagne possède, pour le cinéaste, une actualité qu'elle n'a jamais eue (ce qui excuse un tout petit peu la lacune des CAHIERS), même au temps des expéditions les plus renommées, dans la période 1953-1956 où furent conquis neuf 8 000, du Chomolungma au Gasherbrum II.

En effet, le cinéma moderne est conçu d'un point de vue involontairement et purement montagnard, tout comme l'était, selon Claire-Eliane Engel, le *stream of consciousness*. Le relatif (mais diminuant) ésotérisme de l'un et de l'autre s'explique par leur application au domaine du plat. Ils se réfèrent alors à l'objectivité supérieure d'une vision plus nette de la réalité, celle de l'artiste, qui est payé (ou, en fait, ne l'est pas) pour découvrir la vérité, dont il est forcément plus conscient que le spectateur ou le lecteur, dont le métier est autre. Et il peut la trouver à travers le dédale des apparences trompeuses de la vie ordinaire — du plat donc. Mais le spectateur englué dans cette vie (lui aussi est généralement un homme peu *élevé*) ne peut comprendre cette vision par ses propres moyens. Il ne peut la comprendre que si on l'introduit dans le cadre naturel de la montagne, car c'est la montagne qui permet le mieux la découverte de la vérité *sans le secours de la réflexion*.

Non qu'elle soit la lumière mythique vers laquelle se tournaient en vain les anciens pour y découvrir le secret des Dieux et de la vie, et plus tard de la tectonique. Ce n'est même pas sa condition de montagne par opposition au plat, qui est en cause, mais sa situation en altitude, rarement infirmée et, par suite, sous une pression constante et normale de 300 ou 400 mm au lieu de nos 760 personnels. Différence de pression que l'on peut trouver aussi, identique ou inverse, plus accentuée même, sous l'eau ou en l'air, ou en chambre d'essai, mais jamais de façon permanente, ni au cours de conditions de vie normales et qui, en montagne, permet à l'homme, grâce à cet abrutissement qui ne retient que l'essentiel, de se débarrasser, sans effort, de sa façon de voir habituelle, trompeuse à force de routine et d'accoutumance. Sous l'effet de l'écart de pression, chaque chose prend une valeur différente, dégagée des incidences que l'esprit n'ignore point toutefois, mais remet à leur place réelle, chaque mot perd sa signification symbolique pour prendre toute sa valeur formelle. On reconnaît bien là la priorité formelle du cinéma moderne, art de l'être, et non plus du signe : *Les Carabiniers* est le meilleur film de montagne.

Dépeindre la situation psychique et physique de l'homme dans la montagne (que certains ont déjà remplacée par l'univers irréel et supposé ou transposé des années futures) équivaudrait alors pour le metteur en scène à la narration claire de sa propre expérience et éviterait alors ce contact ex-abrupto avec l'art moderne, fascinant certes (alors que l'art adulte est au-dessus de la fascination), mais trop mystérieux pour les néophytes, qui s'y refusent.

En plus, l'étude de l'influence de la pression sur l'homme, jusqu'ici réservée aux seuls scientifiques, permettrait de multiples ouvertures psychologiques et dramatiques, grâce à :

a) la description et la mise en question des effets directs de la baisse de pression sur l'homme d'en bas, et de la hausse de pression sur l'homme d'en haut ;

b) l'élucidation des avantages et des désavantages psychiques et physiques de chacun des quatre changements possibles (deux provisoires et deux définitifs), ainsi que des deux états originels. Ces deux premières approches appartiennent évidemment au domaine du cinéma-vérité ;

c) la mise en scène des différents résultats intéressants constatés, appliquée à tous les domaines de la vie psychique (affective, sentimentale, etc.), et faisant apparaître les lignes directrices et les conflits nécessaires qui en résultent ;

d) la mise en scène (par le metteur en scène) de la mise en scène (par un ou plusieurs de ses personnages et à des fins personnelles) de ces résultats constatés ;

e) une considération morale sur chacune de ces mises en scène.

Luc MOULLET.

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

CINEMATHEQUE

L'année 1963 marque une date importante de l'histoire de la Cinémathèque Française : ce fut l'inauguration de la nouvelle — et superbe — salle du Palais de Chaillot, les « initiations » aux cinémas américain et japonais, ainsi que des hommages à des cinéastes aussi importants que George Cukor, Joseph L. Mankiewicz, John Ford, Charles Chaplin, etc. Outre la projection régulière des Griffith, Stroheim, Lang, Sternberg, Lubitsch et autres cinéastes consacrés — ce qui n'est déjà pas si mal —, nous eûmes droit, dans l'ordre chronologique, à cinq Mizoguchi peu connus (*Les 47 Ronins, Cinq femmes autour d'Utamaro, Elégie de Naniwa, Femmes de la nuit* et *Le Destin de Madame Yuki*), à un hommage à Robert Parrish (qui ne nous apporta qu'une révélation tardive : *Cry Danger*) et même à 20 films de Riccardo Freda.

L'initiation au Cinéma américain nous permit de voir des films rares, mais parfois surestimés (*Cat People*, le film le plus célèbre, mais non le plus réussi de Jacques Tourneur, etc.). En revanche, un des plus beaux Fritz Lang : *Man Hunt*, des œuvres aussi importantes que *Barbe-Noire le pirate* et *Kindred of the Dust* (Raoul Walsh), *They Live By Night* (le premier Ray), *David Harum, Manhattan Madness* et *Manhandled*, trois anciens Dwan (1914, 1916 et 1924), *Unconquered* et *The Plainsman*, deux des plus grands DeMille. Howard Hawks (*Bringing Up Baby*), Budd Boetticher (*Comanche Station*) et Sam Fuller (*Crimson Kimono*) furent les autres vainqueurs de cette confrontation où Leo McCarey (*Indiscreet*, 1931), Delmer Daves (*Hollywood Canteen*), Don Siegel (*No Time For Flowers*), Joseph H. Lewis (*The Swordsman*) et Anthony Mann (*The Great Flamarion*) n'eurent rien de plus à gagner.

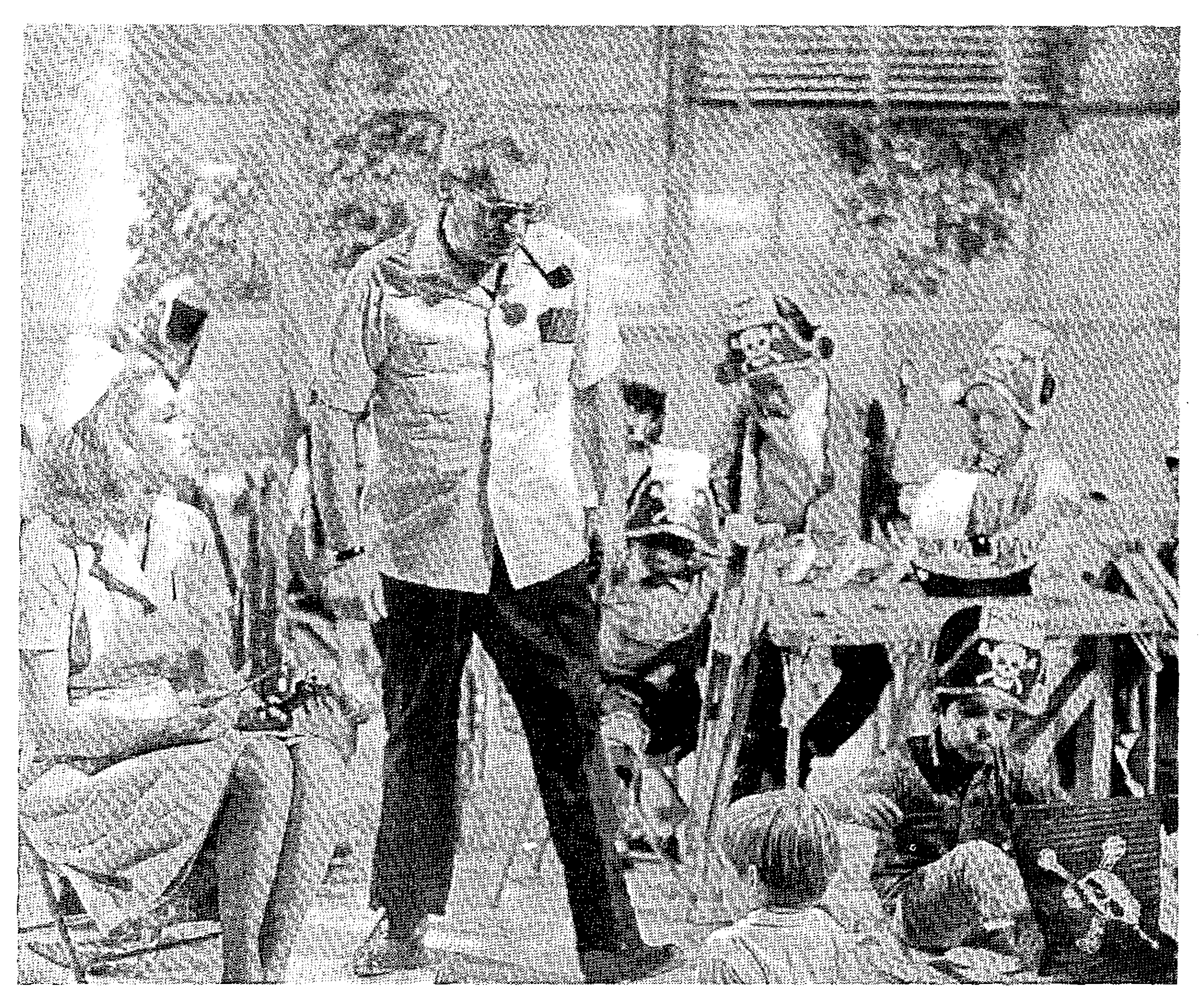
L'hommage à George Cukor nous présenta 33 films, dont un bon tiers nous était inconnu : pour Joseph L. Mankiewicz, dont le seul *Guys and Dolls* manquait à l'appel, son œuvre, d'une unité remarquable, mérite mieux que ces quelques lignes. Mais l'hommage à John Ford fut l'un des plus importants jamais rendus par la Cinémathèque, en raison d'abord du nombre considérable de films présentés, mais surtout par l'importance actuelle d'un cinéaste comme Ford. Il sera nécessaire de revenir sur les films qui nous furent révélés en cette occasion.

Enfin, loin de se cantonner dans les classiques, la Cinémathèque organise des séances d'initiation, et passe des inédits (*Jane et The Chair* de Leacock, *David and Lisa, Un dimanche de septembre, The Cool World*, etc.). Elle entame l'année 64 avec *Tales of Terror* (Roger Corman) et *Island of Desire* (Stuart Heisler, R.K.O., 1951), puis des rétrospectives Stevens et Daves : que l'on nous permette d'espérer aussi celles des œuvres de Raoul Walsh, Jacques Tourneur, Leo McCarey, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, sans oublier les 387 films d'un des plus grands cinéastes américains : Allan Dwan. — D. R.

PAPA DAVES

Grand émoi, à la Cinémathèque du Palais de Chaillot, en l'occasion de la consécration de Delmer Daves. Hommage qu'il était sans doute utile de rendre à son œuvre, d'abord pour s'assurer une fois encore de sa banalité définitive, tant sentimentale que cinématographique, partagée toujours entre l'inconfort du juste milieu et le confort du juste idéalisme; mais surtout pour contempler à loisir jusqu'où va en l'excès certaine sorte de « cinéphiles ». Jusqu'à prêter, précisément, à cette œuvre terne et confuse, d'un humanisme puéril, peuplée de héros moyens et médiocrement filmée, tous les éclats, toutes les raretés qu'on voyait plutôt hier chez Walsh ou Dwan (et qui y sont mieux à leur place). Témoin l'accueil rougissant de bonheur réservé à la « preview » de *Rome Adventure* : on croirait aux exclamations de jouissance ouïes après le film (« l'expression moderne du sublime stendhalien », « la première fois qu'on voit au cinéma l'Italie ensoleillée », « le plus beau film américain », etc.); on y croirait, si le film n'affirmait tout le contraire. Une Rome (entre autres) détruite et dénaturée une seconde fois par un petit Néron américain épris de faux grandiose, de fausse poésie, de beauté tape-à-l'œil; Suzanne Pleshette mal filmée, mal éclairée, mal dirigée (Hitchcock !), Angie Dickinson défigurée (Hawks !), Rossano Brazzi tel qu'en lui-même (Mankiewicz !); les mouvements ridicules d'une grue éprise d'elle-même et que Daves croit guider comme un chef son orchestre; bref, rien d'autre en ce film que les intentions, naïves, mais fausses.

Celles-ci, précisément, et le seul scénario, permettent de comprendre un peu l'enthousiasme délinquant des 25 ou 30 happy-few parisiens. C'est, en une phrase, les troubles et les problèmes de la pureté naturelle de l'adolescence en face du sexe. Un film sur les puceaux, qui les concerne tous. D'où les battements de ces cœurs. Il ne faut point s'étonner alors que nos cinéphiles soient tentés de déifier Daves (qui n'y est pour rien) : tenus à trop de distance par la maturité véritable des grands cinéastes, et leur vieillesse terrible (Lang, Hawks, Renoir, Ford), il leur faut à tout prix un père de remplacement, un ersatz de maturité à contempler rêveusement : mais une grandeur qui soit plus proche, plus aisée aussi à approcher, une compensation, une récompense (qui ne fasse pas trop penser). A cela, à ce rôle un peu ingrat de grand-oncle, la bonhomie souriante de Daves, sa familiarité sans distance, son pittoresque convenaient parfaitement. Le trans-



Constance Towers et Samuel Fuller pendant le tournage de *The Naked Kiss* (notons l' « évolution » de S.F. — du cigare à la pipe).

fert s'est fait sans accrocs. Mais il ne faut pas qu'un cinéaste « honnête et consciencieux » (dans la force des termes) en soit la très inattendue victime. — J.-L. C.

FULLER

Samuel Fuller vient de terminer *The Naked Kiss* (ex-*The Iron Kiss*) avec sa vedette féminine de *Shock Corridor*, Constance Towers. Ce film témoigne d'une certaine évolution chez son auteur, du moins pouvons-nous le penser à la lecture du scénario. Une prostituée abandonne sa profession pour devenir infirmière dans un centre pour la réadaptation des enfants infirmes ; elle est pour eux le capitaine d'un bateau imaginaire dont ils sont les matelots obéissants. Elle s'éprend alors d'un des hommes les plus riches de la ville et va pour l'épouser, quand elle le surprend faisant l'amour avec une fillette de sept ou huit ans ; elle le tue « à coups de téléphone » (au sens propre). Elle est emprisonnée ; les gosses font la grève de la faim pour faire relâcher leur « capitaine » ; elle est acquittée. Les bons et loyaux citoyens et citoyennes lui proposent d'oublier et effacer son passé ; elle refuse ; elle redevient, de son plein gré, prostituée.

Où va Fuller ? Vers cet univers, jamais encore atteint, quelquefois pressenti, où les personnages ne sont plus animés que par une folie qui les dépasse ; monde disproportionné, qui les engloutit peu à peu. — J.-L. N.

BOOMERANG

Le dictionnaire et le « post-scriptum » des pages 180 et 181 du numéro spécial des CAHIERS sur le cinéma américain ont fait sen-

sation à *Hollywood*, c'est le moins qu'on puisse dire.

C'est Ted Post (classé dans la « nouvelle frontière » de la liste appendice) qui, le premier, a découvert le numéro spécial et son propre nom. En suite de quoi, il a passé deux heures agréables et perfides à téléphoner aux copains de la Directors Guild pour leur dire dans quelle rubrique ils se trouvaient, ou tâcher de traduire les commentaires de ceux du dictionnaire. Le lendemain, les quelques CAHIERS en vente à la Librairie Edmunds, sur Hollywood Boulevard, étaient arrachés (à $2.50 le numéro).

Le mercredi suivant, le « Variety » hebdomadaire de New York, arrivait avec un entrefilet sur le numéro spécial à la page 3. Un marchand de CAHIERS aurait fait fortune.

Le samedi suivant, la réunion du matin de la Directors Guild fut interrompue plusieurs fois par des blagues acides lancées par ceux qui avaient des bonnes notes ou figuraient dans les bonnes places à l'adresse des cancres. Quelques exemplaires-trésors apparaissaient et les francophones présents passaient un mauvais quart d'heure linguistique.

Selon notre informateur (vous aurez deviné que c'est Post), Billy Wilder, l'un des traducteurs assiégés, se serait écrié : « Quand les CAHIERS vont-ils être publiés en anglais ? ». — A. M.

BUNUEL

« *Le cinéma doit-il être subjectif ou objectif ?*

— Toute œuvre d'art est subjectivement objective.

— *Quel conseil donneriez-vous aux apprentis-cinéastes ?*

— Faire des films tels que le spectateur en sorte inquiet. Que le film lui procure un sentiment d'inconfort, et lui fasse acquérir un point de vue critique sur des choses qu'il ne songeait pas à remettre en question ; lui fasse comprendre l'imperfection d'une société qu'il croyait parfaite. »

(Ainsi répond Luis Buñuel à José M. Zapater, dans un récent numéro de « Xavierre », Zaragoza.)

RETOUR A TOURS

Dans notre précédent numéro, un raccourci impromptu de mise en page donnait à croire que *Sucre amer*, de Yann Le Masson, avait été présenté dans le cadre du Festival de Tours. Je tiens à préciser que, bien au contraire, cette projection eut lieu dans des conditions clandestines et romanesques, la nuit, à l'abri d'une salle aux murs couleur de muraille. Bien que présent à Tours, le héros du film, M. Michel Debré, eut la modestie de n'y pas assister. Il est vrai que, comme on dit, il connaissait déjà l'histoire. — M.M.

VUS

VALPARAISO

Joris Ivens échafaude avec une grande obstination une œuvre solide et patiente, marquée d'une intention réaliste ouvette. Je n'aime pas tous ses films, mais certains m'avaient beaucoup touché, *Terre d'Espagne*, par exemple, ou *Zuyderzee*. Je connais un peu Joris Ivens, qui est jovial, charmant, et généreux. Je ne m'attendais pas, je le confesse volontiers, en toute humilité, à tant aimer son *Valparaiso*.

Le style, c'est comme la grâce, on l'a, ou on ne l'aura jamais. *Valparaiso* a le style et la grâce. La grâce, c'est de rendre si évident le drame, le poids d'une ville qui est un monde si spécial et si clos. Le style, c'est une invention de rigueur, le bonheur d'expression de faire attendre si longtemps, si habilement l'explosion de la couleur, qui éclate dans une flaque de sang, et apporte la résolution tant attendue des dissonances.

Ainsi, on peut faire des films avec la méthode du potier, du graveur, du tourneur sur bois, qui soient cependant marqués de la démarche de l'intelligence. Ainsi, l'artisanat, ce n'est pas obligatoirement le complément obligatoire d'une philosophie pétainiste de l'existence, sous le triple sceau travail, famille, patrie.

La préciosité coupante du texte de Chris Marker se fait plus sèche, plus directe, d'être soumise à cette discipline austère. Peut-être est-ce une vieille nostalgie protestante de la rigueur. Je trouve ce film, admirable, calviniste d'une manière qui m'enchante — et comme une nouvelle preuve que la force est toujours plus grande d'être retenue, la démonstration toujours plus convaincante d'être invisible, donnée plus qu'imposée, interne plutôt qu'extérieure. Que de visages au réalisme. En voici un que j'aime. — P.K.

LA DERIVE

Une romancière est lasse d'écrire des romans, elle ne veut plus s'exprimer que par le cinéma. Il lui semble qu'à ce jour, le cinéma n'a offert qu'une vision unilatérale, masculine, de l'univers féminin, mais elle n'en redoute pas moins l'esprit suffragette, même paré des



La Dérive, tournage : Jacqueline Vandal, Paule Delsol, Noèle Noblecourt.

fleurs de la modernité et du progressisme. La femme ne sera jamais l'égale absolue de l'homme, elle vit dans un monde à part qu'elle doit accepter sans rougir, où tout lui est permis à condition de prendre conscience de ses limitations.

La Dérive, de Paule Delsol, est l'illustration, avec un minimum de mots et un maximum d'images, de cette nouvelle philosophie du boudoir. Jackie, son héroïne, cherche désespérément le grand amour, croit l'avoir trouvé à chaque nouvelle rencontre, pour se retrouver faible femme comme devant. Elle veut assumer sa liberté sexuelle sans rien sacrifier de ses sentiments, elle s'imagine un moment femme d'affaires, calculatrice. Elle échoue sur tous les plans par son excès de féminité. Peut-être, après tout, la société des hommes est-elle par trop « inhumaine ».

Paule Delsol sait exactement où elle veut en venir, elle a le sens aigu du dialogue, parle de l'amour avec une telle franchise que bien des mâles en sont courroucés. Elle dirige ses acteurs avec une fermeté rare chez n'importe quel metteur en scène français. Tout ne porte pas également, mais rien n'est laissé au hasard. Et jamais le Midi, le Languedoc n'ont trouvé à l'écran une illustration aussi sensible, aussi subtile, vécue de l'intérieur. Jackie est une parfaite petite héraultaise. — L. Ms.

SHOCK CORRIDOR

Dès l'abord devait gêner Fuller, pour *It Tolls For Thee*, le principe même de l'histoire, son parti pris d'éclatement des structures conventionnelles s'accommodant mal des banalités (encore moins de ce schéma westernien des plus artificiels). Ensuite, la technique TV (on sait que ce film fait partie de la série « The Virginian ») qui oblige trop aux gros plans, sans pouvoir les confronter avec l'espace de façon convaincante. Ceci dit, *It Tolls* se situe bien dans cette lignée de la réflexion sur la violence (et la non-violence, mais oui, mais oui...) qui a inspiré une part importante de l'œuvre de Fuller. Il contient même certaines choses fort belles : la découverte des bandits, l'attaque finale, le dialogue. Mais le cadre du travail (tournage ultra-rapide, décor de studio) empêche le plus souvent ces idées de s'accomplir pleinement en beautés.

Et la réussite de *Shock Corridor* nous renseigne sur l'échec de *It Tolls*. Le cinéma de Fuller est un des rares où l'idée et la sensation (et leur choc : la poésie) soient aussi intimement liées. Pour prendre un exemple, dans la scène où le noir se lève pour faire un discours raciste, la caméra, le prenant en gros plan, s'élève pour suivre son mouvement : montrant la crise du noir, elle l'isole de telle

façon que le mur devient ciel (passage de l'habituel à l'inhabituel, moment où une force — la folie — prend possession de l'homme) ; ce que la mise en scène suggère par le mouvement, par le cadre ; ce qu'elle fait plutôt éclater par un agencement, qu'on ne peut démonter, mais qu'on peut nommer : la poésie. Ce *cinéma exige donc* de plus en plus la perfection puisque, par elle seule, aboutit l'idée, que la forme établit plus qu'elle ne réalise.

Fuller nous avait toujours parlé des forces coercitives qui s'opposent à l'homme et le détruisent, *s'il ne les surmonte*. Ici, de peur de n'être pas compris (on ne sait jamais...), une citation d'Euripide (en substance : « Celui que les dieux veulent détruire, ils lui envoient d'abord la folie ») sert de préface au film pour mettre la puce à l'oreille des étourdis et, en post-face, pour qu'elle y reste.

C'est sous le signe du cataclysme que se situe *Shock Corridor* ; la folie s'abat sur le journaliste (Peter Breck) sous la forme d'une *goutte d'eau qui*, devenant déluge, fait sombrer le monde avec lui (séquence onirique de la cascade, qui devient objective par son déferlement dans *le couloir de l'asile*). Il apparaît nécessaire, pour donner une idée de ces séquences, de les rapporter à la structure du film : un journaliste fait une enquête dans un hôpital psychiatrique ; au début de celle-ci, il observe la folie en témoin, souvent amusé (d'où l'humour de cette partie), mais, au fur et à mesure de son séjour, elle le gagne : le *film alors se présente comme* l'envahissement du monde par la folie, d'extérieure au journaliste elle lui devient intérieure, située en marge du monde elle l'investit (cf. la *musique*).

Shock, ou la vertu thérapeutique et artistique de l'Electro-choc *(méthode du film)*. Où l'on rejoint Euripide par l'intermédiaire de la catharsis. — P.-R. B.

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG

Au fond, tout le monde prétend aimer le mélodrame et la presse du cœur, mais peu de gens le pensent vraiment et, si Demy a du mal à trouver son public, c'est peut-être parce que *personne* — hélas ! — n'osa aimer *Lola* pour de « mauvaises raisons ». On a dit, bien sûr, que c'était beau, émouvant, que ça jouait le jeu à fond, *cité Griffith et* Mizoguchi, histoire d'assurer ses arrières, et puis, très vite, tout le monde est passé à ce qu'il croyait être l'essentiel : subtilité des rapports, rigueur de la construction ou raffinement *des dialogues*.

L'ennui, c'est que *Lola* commençait par un début qui n'en était pas un et se terminait sur une fin qui n'en était pas une non plus, s'inscrivant dans une sorte de spirale, c'est-à-dire impliquant à la fois son passé et son avenir. Bien malin celui qui dira si *Les Parapluies de Cherbourg* sont la suite ou l'ancêtre de *Lola*. D'ailleurs, quelle importance ? *Si la répétition sans* fin appartient aux créateurs, elle est la mort de la critique. On peut dire que dans ce film les gens attendent moins longtemps que *dans Lola*, que Marc Michel a un petit air d'assister à son propre enterrement, que les voitures n'y sont plus blanches, mais ont d'inquiétantes et franjuesques entrées de champ. Et après ça, *on attaquera* le film pour ce qu'il n'est pas et aurait — paraît-il — dû être. Pour être passé à côté de quelque chose, film-opéra ou comédie musicale, *en un mot* pour tout ce qui me fait l'aimer. Car *Les Parapluies*, ce n'est pas l'enrichissement de *Lola*, mais sa schématisation, ni même un film *chanté, mais* presque un film muet. On dit toujours que la monotonie engendre l'ennui, c'est faux, elle engendre l'oubli, au bout de dix minutes un raseur ne gêne pas, on ne l'entend plus, murmure *insignifiant* qui nous laisse libre de faire tout autre chose. Eh bien, dans ce film où l'on s'engueule sur le même air qu'on chante sa joie, où l'on *déclare sa flamme* sur le même ton qu'on demande de l'essence, tout finit par se perdre dans un nivellement, une neutralité totale, musique devenue voix-off, environnement sonore tenu à distance, *aussi indispensable* au film que l'est au sommeil un dernier fond de bruit, sans lequel il serait impossible. Alors nous reste à contempler une suite de *situations* mélodramatiques, quintessenciées, sans nuances et sans fard, émouvantes parce que caricaturales. Et quand on attaque la construction en tableaux, je dis bravo et je réclame des tas d'autres cartons sur lesquels on lirait : « comment la pauvre héroïne... » ou bien « de quelle façon le soldat... ». Quand on dit que les gens *ne dansent* pas, qu'il n'y a aucun rythme, je dis qu'ici, ça n'a aucune importance, puisque la danse intéresse aux formes et distrait du sujet. *Quand on a l'im*pression qu'une dernière couche de peinture vient d'être passée sur les murs, quand on hurle aux couleurs laides, criardes et violentes, je regrette qu'on ne voie pas, dans un *coin de l'écran*, un ouvrier s'affairer avec son pinceau et bravo à Demy d'avoir réalisé l'amour de trois oranges.

Car *Lola*, ce n'était encore que la pureté du mélodrame, au lieu que *Les Parapluies*, c'est le mélo à l'état pur, avec travellings sur les fleurs du printemps et batailles de boules de neige comme dans notre enfance. Si j'aime alors le film, et si j'admire le courage de Demy, c'est que ni l'un ni l'autre ne *cherchent* à sublimer, transcender, transfigurer, bref, à éluder le mélodrame, mais qu'ils décernent à la carte postale ses titres de noblesse. — J. N.

Ce petit journal a été rédigé par Pierre-Richard Bré, Jean-Louis Comolli, Pierre Kast, Axel Madsen, Louis Marcorelles, Michel Mardore, Jean Narboni, *Jean-Louis Noames et* Dominique Rabourdin.

PALMARÈS 1963

LISTE CAHIERS

1. **Le Mépris.**
2. **Les Oiseaux.**
3. **L'Ange Exterminateur.**
4. **Adieu Philippine.**
5. **Procès de Jeanne d'Arc.**
6. **Muriel.**
7. **The Nutty Professor.**
8. **Les Carabiniers.**
9. **Salvatore Giuliano.**
10. **Huit et demi.**

11. Bandits à Orgosolo.
    Le Guépard.
13. Donovan's Reef.
14. The Chapman Report.
15. Harakiri.
16. Le Monde d'Apu.
17. Journal intime.
18. Main basse sur la ville.
19. Cléopâtre.
20. Le Cardinal.
21. Quinze jours ailleurs.
    Le Petit Soldat.
23. Le Feu follet.
    Neuf jours d'une année.
25. Les Abysses.
    Il posto.
27. This Sporting Life.
28. La Baie des Anges.
    Tom Jones.
30. Irma la douce.
31. Le Couteau dans l'eau.
32. Il sorpasso.
33. The Errand Boy.
34. Le Joli Mai.
35. Vacances portugaises.

LISTE LECTEURS

1. **Les Oiseaux.**
2. **Le Mépris.**
3. **The Nutty Professor.**
4. **Le Guépard.**
5. **Huit et demi.**
6. **L'Ange Exterminateur.**
7. **Muriel.**
8. **Procès de Jeanne d'Arc.**
9. **Le Cardinal.**
10. **Salvatore Giuliano.**

11. Quinze jours ailleurs.
12. Adieu Philippine.
13. Le Feu follet.
14. The Chapman Report.
15. Donovan's Reef.
16. Bandits à Orgosolo.
17. La Baie des Anges.
18. Cléopâtre.
19. Le Petit Soldat.
20. Les Carabiniers.
21. Harakiri.
22. Main basse sur la ville.
23. Charade.
24. Il posto.
25. Lawrence d'Arabie.
26. Les Abysses.
27. Neuf jours d'une année.
28. Tom Jones.
29. Il sorpasso.
30. L'Aîné des Ferchaux.
31. Journal intime.
32. Le Couteau dans l'eau.
33. Landru.
    Mourir à Madrid.
35. Le Doulos.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ *à voir à la rigueur*
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Judex (G. Franju)	★★★	★★	★★	★★★★	★★★	★	★★★	★★	★★★	★★★
Bye Bye Birdie (G. Sidney)	★	★★	★★★★	★★	★★		★★	★★★	★★★	
Johnny Cool (W. Asher)	★★★★	★★★	★★	★★★★		★★	★★★	★	★	★
Samar (G. Montgomery)	★★								★★	
La Belle Vie (R. Enrico)	★	★★	★★★	●	★★	★	★★★	●	★	★★
Spencer's Moutain (D. Daves)	★★★		★		★	★		★★	★	
La voglia matta (L. Salce)	●		★★★	★	★				★★	
McLintock (A.V. McLaglen)	★★★		●	★★	★		★		★	
Rampage (P. Karlson)	●		★		★		●	★	★	
L'Indic (K. Annakin)	★		●							
La Fille qui en savait trop (M. Bava)	●		●						★	
Blondes, brunes et rousses (N. Taurog)	●		★			●				
Le Défi de Tarzan (R. Day)			★	●		●				
La Vie conjugale (A. Cayatte)	★	★	●	●	●	●	●	●	★	●●
La Bonne Soupe (R. Thomas)	●	●	●	●	●			●	★	●
Un beau châssis (G. Thomas)	●		●		●					
Gibraltar (P. Gaspard-Huit)	●	●		●	●					●
Miracle à Cupertino (E. Dmytryk)	●	●			●			●		●
Constance aux enfers (F. Villiers)	●	●	●	●	●					●
Les Rois du soleil (J. Lee Thompson)	●		●	●	●			●	●	●

LES FILMS



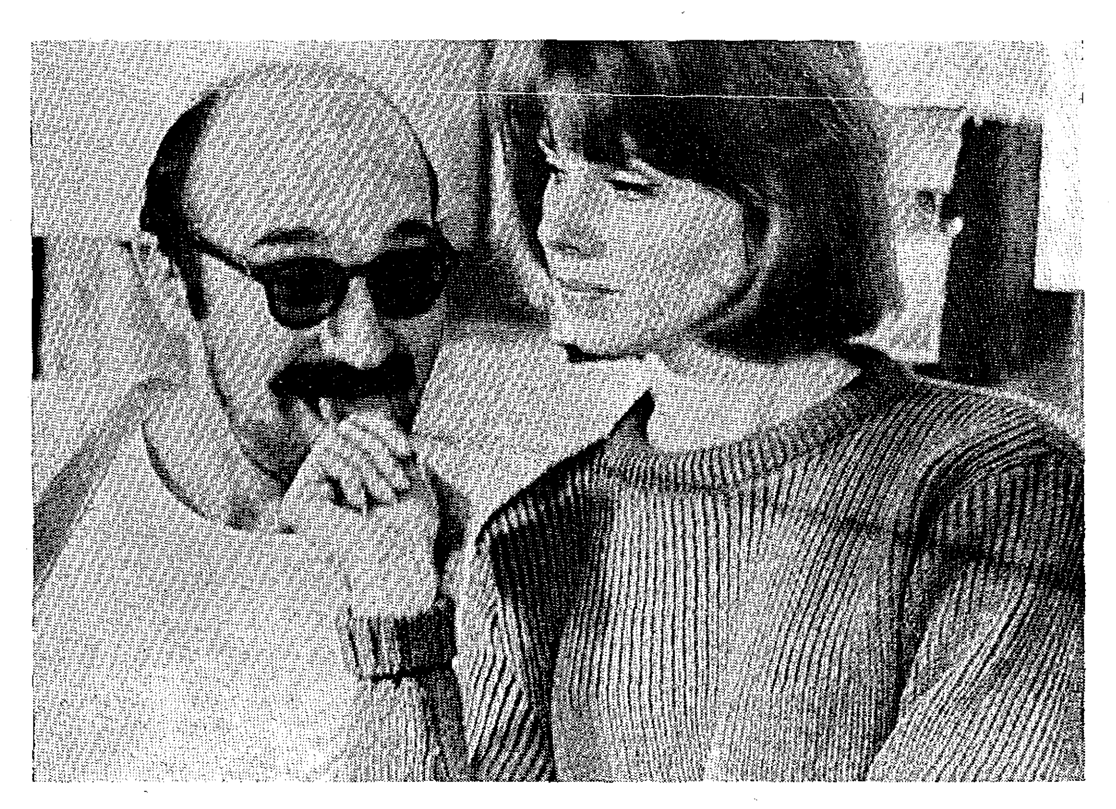
George Sidney : *Bye Bye Birdie* (Ann-Margret).

Yin, Yang & Co.

BYE BYE BIRDIE (BYE, BYE, BIRDIE), film américain en Panavision 70 mm. et en Eastmancolor de GEORGE SIDNEY. *Scénario :* Irving Brecher, d'après la pièce de Michael Stewart, Charles Strouse et Lee Adams. *Images :* Joseph Biroc. *Décors :* Arthur Krams. *Musique :* Charles Strouse et Johnny Green. *Chorégraphie :* Gower Champion et Onna White. *Montage :* Charles Nelson. *Interprétation :* Janet Leigh, Dick Van Dyke, Ann-Margret, Maureen Stapleton, Bobby Rydell, Jesse Pearson, Ed Sullivan, Paul Lynde, Marie LaRoche, Michael Evans, Robert Paige. *Production :* Kohlmar-Sidney, 1962. *Distribution :* Columbia.

Cinéma par excellence, la comédie musicale américaine l'est, comme on sait, en ce qu'elle filme l'être humain en déplacement, son mouvement. Deux principes s'y affrontent, donc, ou s'y unissent. Actif, le mouvement qui organise l'espace et s'y déroule : tel le ballet, mécanique et logique de ce mouvement; passif, l'enregistrement de la trace laissée par ce mouvement et sa reproduction sur l'autre espace de l'écran : telle la mise en scène, qui ne fait qu'accueillir ou refuser, choisit mais (ici) ne dirige pas. Principe mâle, principe femelle, qui font l'amour et le cinéma plus ou moins bien.

Bye Bye Birdie (qui se présente à nous un peu comme une renaissance de la comédie musicale) réunit ces deux principes et se construit plus ou moins subtilement sur leur interférence, leurs réactions. D'une part les ballets mécaniques (terrifiants de



Adolfas Mekas : *Hallelujah the Hills* (Jerome Raphel, Sheila Finn).

précision, d'efficacité, de découpage) de Gower Champion; et la mise en scène plutôt molle et effacée de George Sidney. Mais il se passe que ballets et mise en scène, de principes opposés, s'ils ne convergent pas parfaitement (et classiquement), loin de se résister, flirtent avec un même objet qu'ils se renvoient : le sexe et son ambiguïté. A trois niveaux : l'« homme », Conrad Birdie, mâle idole des foules féminines; la « jeune fille », Ann-Margret; et l'Amérique... Mais ces deux archétypes du « mâle américain » et de la « jeune fille américaine » ne symbolisent que très perversement l'idée (très naïve) du sexe (très pervers) de leur classe : ambiguïté, c'est-à-dire inversion. Le mâle ne manque pas d'être tout à l'inverse de son type idéal : c'est un sexe, certes, et déambulant, bouleversant toute l'Amérique femelle (des ravages causés par ses mouvements de hanche aux cadrages sur son pantalon de cuir) ; mais un « sexe » curieusement greffé sur le plus caricaturalement féminin des corps et des comportements : veules l'un et l'autre, alanguis, mous, ils font, du motard mythique et « Midas de pacotille », une chatte fatale. Chatte aussi, et d'emblée, Ann-Margret; mais, cette indéniable féminité, c'est avec un malin plaisir que Sidney la *compense perversement*, allant plus avant que l'immanquable côté « garçon manqué » : témoin l'incroyable (et belle) séquence du strip-mue où Ann-Margret abandonne corsage, jupe, bas et cheveux défaits, tous attributs types de l'« american girl », pour enfiler pull et jeans, casquette et chaussettes, devenant (tout à fait ?) garçon en chantant (distraitement ?) « I am a woman »...

Ce n'est pas assez. Il faut encore que les ballets très masculins (et basés sur les mouvements « naturels », marche, gestes, déglinguement du corps *jusqu'au pantin*) soient dansés par tous, garçons et filles, jeunes et vieux, dans le même rythme, excepté leur idole adorée ou haïe, qui se satisfait de traverser nonchalamment leurs rangs en frappant sur ses cuisses : violent contraste, au sein de la nervosité et de la névrose collectives, d'une mollesse encore plus névrotique. Tout le film est là, et toute l'Amérique : une société mécanique et foncièrement naïve dans sa perversité, *fascinée par son contraire*, la fadeur invertie de ses mythes. Ce que le contraste pareil de la chorégraphie et de la mise en image rend plus évident. Car ce visage de l'Amérique d'aujourd'hui, ce n'est pas dans les documents terre à terre ou les films à prétentions sociologiques qu'il faut l'espérer : ici, comme toujours, c'est aux comédies musicales et très fantaisistes de nous en fournir la force et l'image. Ce visage ? C'est celui, dur et rageur, perfide et vivant jusque dans ses grimaces, d'Ann-Margret, s'offrant et se dérobant à nous tandis que l'éloigne et l'approche de nous l'oscillation même du désir, quelque chose de bleu et quelque chose de jaune, beaucoup de criard et beaucoup de caché. — J.-L. C.

La vie immédiate

HALLELUJAH THE HILLS (HALLELUJAH LES COLLINES), film américain d'ADOLFAS MEKAS. *Scénario :* Adolfas Mekas. *Images :* Ed Emschwiller. *Musique :* Meyer Kupferman. *Assistant-réalisateur :* Jonas Mekas. *Montage :* Adolfas Mekas et Louis Brigante. *Interprétation :* Peter H. Beard, Marty Greenbaum, Sheila Finn, Peggy Stefans, Jerome Raphel, Blanche Dee, Jerome Hill, Taylor Mead, Emsh. *Production:* David C. Stone-Vermont Prod., 1962. *Distribution :* La Pagode.

Au bonheur d'un Ford, j'opposerai celui de Mekas. On connaît l'espèce de jubilation silencieuse qui possède les œuvres des « vieux artistes ». Vieillesse heureuse : pourtant, il y a une jeunesse heureuse, et sa force. J'aime ce que fait Miro aujourd'hui, mais j'aime aussi ses premières toiles, « Le Moulin à café » ou « L'Ornière », que les amateurs délaissent pour admirer mieux des toiles plus « abouties ». Il paraît qu'il ne faut pas s'attarder aux premières œuvres, il paraît que *Hallelujah the Hills* est seulement un petit film drôle, sinon un canular d'étudiants. Oui, c'est drôle, mais toujours drôle + autre chose. Canular d'étudiants, soit, mais ils sont toujours lourds, ce film est aérien. Chaque farce, chaque *happening*, c'est-à-dire chaque plan, est une leçon sans poids qui montre que le bonheur est quand même gai.

Ce film est un collage : on sait que si la plume fait le plumage, la colle, par contre... Qu'est-ce qui fait le collage, alors ? Les éléments qui le composent, l'alliance d'un son et d'un geste, d'un lieu et d'une femme, une idée sur un arbre, sept saisons en sept plans. La suite de ces fragments de récits a fait parler de non-sense; mais ce n'est pas la destruction de *Duck Soup*. Mekas ne s'occupe pas de défaire mais de faire, sans déclarations d'intention : il édifie (dans tous les sens du mot) brique après brique une petite bicoque où nous sommes bien contents de trouver accueil.

Il vaut mieux, sans doute, faire aujourd'hui des films en effaçant toutes ses idées et puis filmer ce qui reste après. Quand peut-on être sûr d'avoir tout effacé ? *Hallelujah*, ce sont des plans en liberté, comme les mots du temps de Dada. Les plans y font l'amour (comme Breton le disait des mots, encore). Ce petit Caprice moderne va plus loin qu'il n'en a l'air : en refusant les contraintes de la pensée, il veut tout simplement recommencer l'aventure du langage qui se veut immédiat. C'est l'ambition de tout le jeune cinéma expérimental américain. (Nous avons vu à Knokke vingt exemples de cela, aboutissant à des œuvres prétentieuses et inutiles). Heureusement, Mekas n'avoue pas cette ambition, l'ignore même, et s'il la retrouve, c'est par hasard.

Hallelujah the Hills (Peter H. Beard, Marty Greenbaum).



Il se contente, et nous aussi, tous comptes faits, d'être ému ou joyeux sans révolution.

La seule façon de parler de ce film, c'est d'en évoquer, avec les copains qui l'ont vu, les moments les plus libres, un sourire, une grimace, un homme nu dans la neige ou deux amis qui rêvent derrière leurs lunettes de soleil : « Mon film est plus beau que le tien. » Et nous pensons à toutes sortes d'histoires qui nous tiennent à cœur. D'abord, *Hallelujah,* c'est fait sur la nostalgie de l'enfance, et voilà une chose qui touche. C'est fait aussi, de façon non moins touchante, sur le côté gosse des jeunes-gens-en-train-de-vieillir et, de là, sur tout le côté puéril de l'homme. Ensuite, c'est un film qui va toujours très vite, et le spectateur prend son bien où il veut, l'ennui n'est jamais très long et si on s'amuse, le cinéaste change de sujet ; par exemple, j'aimais beaucoup la scène où la fille (très bien, la fille) danse avec ses deux chevaliers et quelques autres : la scène n'est pas très bien éclairée, elle aurait pu, pourtant, durer plus longtemps, mais ça ne fait rien si elle cesse si vite puisque ce qui la suit est aussi chouette (et j'ai pensé à un Caprice ancien, qui contient cette phrase immortelle : « *C'est la princesse Brambilla, qui danse avec son amant, le prince assyrien Cornelio Chiapperi.* ») Voilà encore qui touchait. J.-L. G., lui, a raison de dire que c'est la vie selon Ramuz, mais la vie d'après le suicide d'Aline et la persécution de Jean-Luc, bref, la vie de « Joie dans le ciel » : « *Les uns étaient assis, les autres étaient debout, ceux qui aimaient à fumer fumaient, ceux qui aimaient à chiquer chiquaient.* »

L'art, somme toute, n'est pas aussi important qu'on veut bien s'en persuader, et les œuvres mineures ont ceci de commun avec celles dites majeures qu'elles permettent à l'esprit de s'évader. L'art est un jeu : tant pis. — F. W.

Le passage de la ligne

LA VOGLIA MATTA (ELLE EST TERRIBLE), film italien de LUCIANO SALCE. *Scénario :* Castellano, Pipolo, L. Salce, d'après « Una ragazza di nome Francesca » d'Enrico Stella. *Images :* Erico Menczer. *Musique :* Enrico Morricone. *Interprétation :* Ugo Tognazzi, Catherine Spaak, Gianni Garko, Jimmy Fontana, Franco Giacobini, Béatrice Altariba, Fabrizio Capucci, Margherita Girelli, Diletta d'Andrea, Lylia Nyeung. *Production :* D.D.L., 1962. *Distribution :* Gaumont.

La voglia matta appartient à la veine la plus féconde du cinéma italien contemporain — ce cinéma de situations qui substitue au conflit classique une poussière d'observations, de gags et de menus drames qui peuvent se résoudre dans un battement de cils. C'est dire que l'idée n'est pas neuve (du moins a-t-elle fait son chemin depuis les *Vitelloni !*) et que les personnages obéissent docilement aux conventions du cinéma dédramatisé à prétention sociologique. Et

Luciano Salce : *La voglia matta* (Catherine Spaak, Ugo Tognazzi).





William Asher : *Johnny Cool* (Elizabeth Montgomery, Henry Silva).

pourtant le film est plaisant, sans vulgarités ni lourdeurs, avec même, sous les conventions du genre, quelques accents d'émotion vraie. Qu'on en juge.

Un homme d'une quarantaine d'années (Ugo Tognazzi) fait le compte de ses profits et pertes. Sur un plateau de la balance : sa réussite sociale et son assurance d'adulte symbolisée par une moustache virile. Sur l'autre : tout ce qu'il lui faut à jamais quitter et dont le hasard lui propose l'inventaire, c'est-à-dire sa jeunesse et la jeunesse des autres.

Tout cela, c'est la convention, mais les ressorts essentiels de la « comédie humaine » ne sont-ils pas, par définition, conventions et compagnie ? De toutes façons, l'homme qui a fait le film a de l'adresse et des idées. Deux idées, très exactement. Première idée : situer son histoire par un de ces jours gris qui annoncent la fin de l'été ; c'est élargir le déchirement intérieur du personnage (et assombrir un déchirement burlesque) en lui donnant de la *résonance*. Seconde idée : interrompre la ligne du récit par les représentations subjectives du personnage, ce qui n'aurait guère de sens si ce n'était un moyen de nous laisser deviner le renversement prochain : ce seront alors les moments de cette aventure qui viendront à leur tour trouer la continuité de sa vie d'adulte.

Deux idées, ce n'est pas si mal pour un film d'ambition malgré tout modeste, et cela suffit à situer l'émotion recherchée par les auteurs : entre l'été et l'automne, entre la jeunesse et l'âge adulte, entre la légèreté et l'amertume. L'amertume, c'est Ugo Tognazzi, ici dans son meilleur rôle. La légèreté, c'est Catherine Spaak, dont la grâce est pour beaucoup dans le charme indéniable du film. — A.-S. L.

Chaud - froid

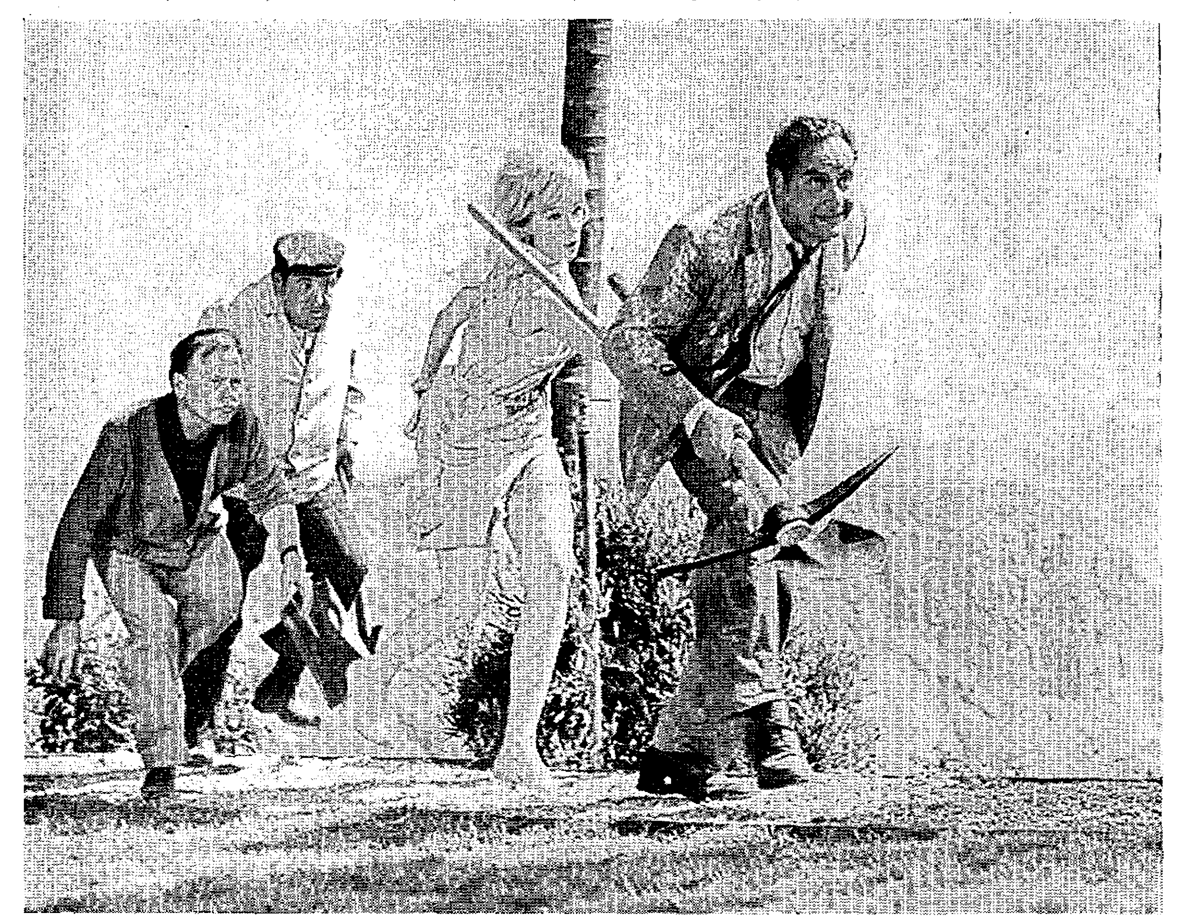
JOHNNY COOL (LA REVANCHE DU SICILIEN), film américain de WILLIAM ASHER. *Scénario :* Joseph Landon, d'après le roman « The Kingdom of Johnny Cool » de John McPartland. *Images :* Sam Leavitt. *Décors :* Budd S. Friend. *Musique :* Billy May. *Montage :* Otto Ludwig. *Interprétation :* Henry Silva, Elizabeth Montgomery, Richard Anderson, Jim Backus, Joey Bishop, Brad Dexter, Wanda Hendrix, Hank Henry, Marc Lawrence, John McGiver, Gregory Morton, Mort Sahl, Telly Savalas, Joan Stanley, Elisha Cook Jr., Sammy Davis Jr. *Production :* Chrislaw Prod. — William Asher, 1963. *Distribution :* Artistes Associés.

William Asher use d'une méthode identique à celle de son héros : l'un et l'autre pratiquent une politique d'étonnement, au sens premier du terme. Ils désirent frapper l'imagination, à tel point que le sentiment initial nous plonge dans la démence d'un acte gratuit. Et cela, au moment où l'activité du tueur paraît la mieux justifiée : il doit assassiner ses victimes très vite, en des points très éloignés, d'une manière spectaculaire, afin de convaincre les chefs de la Maffia qu'il dispose d'une « armée ». La rigueur du postulat ne doit pas nous abuser. La sévérité du but est contredite par les fioritures dont Asher-Cool l'entourent. Sans appartenir au Syndicat du Crime, sans posséder les qualités d'un professionnel, on remarquera que la stratégie des meurtres, dans ce film, confine à l'absurde, et impose au personnage de courir des risques insensés. L'exécution de l'entrepreneur véreux qu'incarne Jim Backus atteint à une complication inutile qui indignerait le moins doué des spécialistes. Autre exemple : quand on sait le nombre de voitures de police qui patrouillent en permanence, l'explosion de la bombe à Beverly Hills représentait un suicide à *neuf contre un* pour l'auteur de l'attentat. Certes, la chanson du film nous précise, *in cauda*, que Johnny Cool est un niais. Mais cela suffit-il ?

Passons à l'analyse de la mise en scène : le même parti pris d'esbrouffe se retrouve, sous une apparence d'austérité. Le ton est donné par le plan d'ouverture, en hélicoptère. Un maniérisme semblable est caché dans les ellipses du scénario, les effets du découpage-choc, les coquetteries de l'image. Asher-Cool font penser à ces sortes de gens qui déploient une activité fiévreuse, prétendue efficace et « terre-à-terre », très logique en surface, mais au fond purement ornementale. Bref, je ne recommanderais à personne d'imiter ces mises en scène-là pour réussir dans le cinéma ou dans le crime.

Le motif de cet éclat trompeur, nous le surprendrons dans le contexte du film : *Johnny Cool* est un film du clan Sinatra, dont les relations avec certains gangsters furent plus que chuchotées à maintes reprises (l'ascension prodigieuse de ce chanteur aurait pu d'ailleurs être financée par

Stanley Kramer : *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (Mickey Rooney, Buddy Hackett, Edie Adams, Sid Caesar).



la Cosa Nostra, mais celle-ci n'a sans doute pas eu à intervenir). Il a été produit par Peter Lawford, beau-frère comme on sait du président Kennedy, lequel fut peut-être assassiné sur ordre de la Maffia (cette explication a été avancée très sérieusement, et elle vaut bien les autres)... Voici où je veux en venir : comment des gens aussi avertis des choses de l'*Underworld* ont-ils pu concevoir ce film épate-bourgeois, d'une subtile fausseté ? Par hypocrisie ? Pour le mince plaisir de glisser la scène finale du triomphe de la Maffia ? Ou, simplement, par prudence... — M. M.

La quadrature des cercles

IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD WORLD (UN MONDE FOU, FOU, FOU, FOU), film américain en Ultrapanavision-Cinérama et en Technicolor de STANLEY KRAMER. *Scénario :* William et Tania Rose. *Images :* Ernest Laszlo. *Musique :* Ernest Gold. *Montage :* Fred Knudtson. *Générique :* Saul Bass. *Interprétation :* Spencer Tracy, Milton Berle, Sid Caesar, Buddy Hackett, Ethel Merman, Mickey Rooney, Dick Shawn, Phil Silvers, Terry-Thomas, Jonathan Winters, Edie Adams, Dorothy Provine, Jimmy Durante, Buster Keaton, Jim Backus, Barrie Chase, William Demarest, Charles McGraw, Mike Mazurki, Zasu Pitts, les trois Stooges. *Production :* Stanley Kramer, 1963. *Distribution :* Artistes Associés.

It's a Mad, Mad, Mad, Mad World est un monstre ; non pas un de ces objets baroques dont la fantaisie est inutilisable par le sens commun : un monstre signifiant, mais un monstre tout de même. Par la taille, l'étendue, les moyens. Ce serait peu : par calcul et soin extrêmes. En un sens, il s'agit là du moins drôle des films de Kramer, et du plus réussi, si l'on se borne à entendre par là une adéquation probable des intentions et du résultat. En dépit de la folie quatre fois affirmée du titre, rien de moins fou, du moins dans la conduite du discours. Au contraire, un contrôle de chaque instant jusque dans les dérapages, une froideur imperturbable jusque dans les accès de délire ou de vulgarité assurent la fermeté de l'entreprise, son efficacité. Un divertissement ? Plutôt pénible. Une fable ? Plutôt simplette. Un burlesque ? Plutôt lugubre. Alors, quelle efficacité ?

Kramer est un menteur, nous l'avions déjà deviné. Faux divertissement, fausse fable, faux burlesque. Quoi de vrai ? La fausseté, justement. Le film frappe davantage par ses refus que par ses libertés. Toujours *à la limite :* de la caricature, du tragique, du dérisoire. S'il semble s'y ruer, et s'emporter dans les excès, c'est pour, au bout du compte, les mieux nier. Trop, c'est trop, comme les « encore » de Godard. Au-delà, le trop s'effiloche dans l'absence de signification, le sens se perd, comme l'objet du désir, et ne laisse à nu que ce désir frénétique, livré à ses saccages, à sa vanité. Ici, Kramer réintroduit la *mesure*, en ne montrant plus, du dérèglement, que le mécanisme et l'entropie (ça faisait longtemps). Rien à voir, il va sans dire, avec les recettes de la grande époque, puisque nous sommes aux antipodes de l'innocence. Si la destruction prime le comique (de), c'est contre toute idée d'effervescence ou de libération. La lourdeur même de l'artillerie employée, passé le caractère quelque peu laborieux de la facture, inquiète sur la légitimité de la cible, autant que le ravalement injurieusement unitaire, aux rôles de repères, des pitres comme des génies (les trois Stooge, Keaton, Lewis...). La honte de rire se charge à ces affrontements d'une équivoque peu commune : rire, mais de quoi ? Mettre le propre de l'homme à rude épreuve, voilà donc pour une fois notre pédagogue moraliste...

La pêche au trésor, c'est mieux chez les Marx, la rapacité chez Stroheim, la caricature chez Tashlin, la vulgarité chez Wilder, le tragique chez Keaton, la logique chez Hawks, la folie chez McCarey, on pourrait continuer longtemps. Force nous est de reconnaitre la singularité de ce *Mad*-là, et d'admettre que quelque vérité se cache au fil des bavardages, de l'exaspération, des longueurs, des simulacres. Le complexe d'Œdipe, le bagne du matriarcat, le plan Marshall, les « eaux glacées du calcul égoïste » ? Clés pour l'Amérique sans doute, mais déjà et mieux utilisées ailleurs. L'Ultra-Panavision, art des gros plans, livre alors brutalement le secret, lisible sur le visage ravagé de Tracy, à chaque seconde au seuil de l'épuisement : tant de bruit et de fureur pour une si grande lassitude, pour RIEN. Que Christophe Colomb est loin. Les continents brûlent leur jeunesse, comme les simples mortels, le monde nouveau devient vieux, vieux, vieux, vieux... Dans l'immobilité forcée de l'hôpital, parmi les éclopés qui répondent à l'accident mortel des premiers plans, le vieillard peut éclater de rire (et, dans un cartoon, il exploserait vraiment). Rire puéril, rire dément, rire gâteux, rire tout court, du premier ou du dernier des hommes.

Mad... n'est ni *Monkey Business,* ni *Rally 'Round the Flag, Boys,* ni *The Ladies' Man*, tant s'en faut. Son prix est ailleurs : leur preuve par l'absurde. De la part de Kramer, un bien curieux présent. — J.-A. F.

(Ces notes ont été rédigées par Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, André-S. Labarthe, Michel Mardore et François Weyergans.)

La bibliothèque est en jeu

Depuis la Libération, trente-sept revues de cinéma ont vu le jour en France. Dix-huit d'entre elles, soit la moitié, ont disparu. Et, parmi les dix-neuf actuellement éditées — le premier numéro de la plus ancienne, *Image et Son*, remonte à mai 1946, et celui de la plus récente, *La Cinématographie Française* (mensuelle), est de décembre 1963 —, cinq seulement ont été fondées avant 1955. Depuis 1955 en effet, dix-huit revues de cinéma, fait sans précédent dans ce pays, sont nées, dont quatre seulement sont mortes, les années 61-63, années record, en ayant vu naître douze.

Qu'est-ce à dire sinon que le cinéma — et l'implantation d'un réseau de plus en plus serré de ciné-clubs, la multiplication des salles de répertoire (« d'art et essai ») en province et le déferlement d'une nouvelle vague de spectateurs exigeants n'y ont pas peu contribué — semble enfin avoir acquis droit de cité, autrement dit d'exégèse, et que la culture cinématographique fait désormais partie intégrante de la culture tout court. Mais, bien que de nombreux continents restent à découvrir, bien que de nombreux domaines n'aient pas encore été défrichés ou soient laissés en jachère, n'y a-t-il pas là quelque pléthore ? Ou, puisque l'air est à la mode, quelque inflation ?

Quelles que soient les réponses que l'on apporte à ces question, il est peut-être bon, et temps, de faire le point sur ce « boom » (apparent) des revues de cinéma, de brosser à grands traits leur histoire, plus exactement une ébauche de leur histoire *en France depuis la Libération*, et de donner quelques précisions relatives à leur économie, ramenant par là même ce phénomène à ses véritables proportions (1). Quelle influence esthétique et économique ont eu, ou pourraient avoir, ces revues sur le public et la profession considérée dans son ensemble (cinéastes, producteurs, distributeurs, exploitants) : telles sont les questions sur lesquelles débouche naturellement cette enquête, et c'est un tel débat, que ce dossier — établi en toute objectivité, sans aucune arrière-pensée polémique, on nous permettra d'y insister (2) — se propose de susciter.

Comme son titre (ne) l'indique (peut-être pas tout à fait), il ne sera question dans cet article :

1°) que des revues de cinéma *éditées en France*, et non pas des revues de cinéma de *langue française* ou *paraissant en France*. Aussi bien ne s'étonnera-t-on pas de n'y voir figurer ni LA COLLECTION ENCYCLOPEDIQUE DU CINEMA : LES GRANDS CREATEURS DU CINEMA, éditée par le Club du Livre de Cinéma, à Bruxelles, et dirigée par Christian Gabriel, de mars 1957 à septembre 1960, 31 numéros parus ; ni SCRIPT, fondée, toujours à Bruxelles, en décembre 1961, 9 numéros depuis ; ni OBJECTIF 64, fondée en octobre 1960 à Montréal, 25 numéros depuis, etc.

2°) que des revues de cinéma *professionnel*, et non des revues de cinéma *amateur*. Ainsi ne seront mentionnés ni CINE-AMATEUR (qui en est à sa 34° année, 291 numéros parus) ; ni LE CINEMA PRATIQUE CHEZ SOI (« revue bimestrielle des amateurs et professionnels du film étroit », 10e année, 49 numéros parus), revues qui ont pourtant des rubriques, notamment de critique, concernant le cinéma professionnel.

3°) que des revues où le cinéma est considéré sous un angle *esthétique*, et non *technique* ou *professionnel*, ainsi que « le mensuel d'information des Professionnels du Spectacle », LE TECHNICIEN DU FILM (10e année, 102 numéros), ou la « revue des techniques audio-visuelles », FILMS ET DOCUMENTS (24e année, 195 numéros), « éditée par la Fédération Nationale du cinéma éducatif et des techniques audio-visuelles » et « agréée par le Ministère de l'Education Nationale », ou encore L'ACTEUR, « tribune libre des Professionnels du Spectacle, Cinéma, Music-Hall, Radio, Télévision, Théâtre, Variétés-Office central de Propagande et d'informations », dont le premier numéro date de janvier 1963. Dans un ordre d'idées voisin, n'ont pas été retenues LA REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA, publication de l'Office

---

(1) D'autre part, depuis quelque temps, les revues françaises de cinéma « bougent ». *Changements d'ordre* matériel : augmentation du prix de vente de plusieurs d'entre elles sous la pression des données économiques actuelles ; reconversions fréquentes *de périodicité ;* changements de présentation *(Image* et *Son* prend le format *Planète, Premier Plan* le 10/18) ; suppression de 32 pages de *Cinéma 64 ;* 8 ou 16 pages supplémentaires aux *Cahiers du Cinéma*, etc. Changements d'ordre moral : éclosion de trois revues « *para-Positif* » *(La Méthode*, *Contre-Champ* et *Miroir du Cinéma) et de deux revues « para-Cahiers » (Visages du Cinéma* et *Inter-Ciné) ;* durcissement de *Positif* depuis son numéro-tournant de juin 1962 ; « évolution » rédactionnelle des *Cahiers* depuis mai 1963, etc.

(2) Il n'entre pas non plus dans notre propos de porter un *jugement « technique »* (qualité du papier, *des clichés, de la mise en pages, etc.) sur la présentation de ces revues.*

Catholique International du Cinéma fondée en 1949, 77 numéros depuis ; FICHES DU CINEMA, bimensuel contrôlé par la Centrale Catholique du Cinéma ; ECRANS DE FRANCE, revue mensuelle de « Film et Famille », etc., toutes revues qui portent sur le cinéma des jugements inspirés par des considérations dites morales plutôt que par des critères d'ordre strictement cinématographique.

4°) que des revues de cinéma *spécialisées*, et non des revues *littéraires, politiques*, ou *politico-littéraires*, publiant, de temps à autre, comme LA NEF, L'AGE NOUVEAU, ESPRIT, BIZARRE ou CRAPOUILLOT des numéros spéciaux consacrés au cinéma, ou des chroniques cinématographiques, telles LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, LES TEMPS MODERNES, LA NOUVELLE CRITIQUE, PARTISANS, etc.

5°) que des revues de cinéma françaises *nées depuis la Libération*. Rappelons néanmoins pour mémoire CINE POUR TOUS, CINEA (dirigée par Louis Delluc : 1921-1922, 82 numéros), CINEMAGAZINE, CINE-MIROIR, MON CINE, LA REVUE DU CINEMA (1re série : 1929-1931, 28 numéros), CINEMAtographe (d'Henri Langlois et Georges Franju : 2 numéros en 1937), POUR VOUS, etc. Rappelons également pour mémoire que le fameux hebdomadaire spécialisé L'ECRAN FRANÇAIS, dont le premier numéro « officiel » parut le 4 juillet 1945, après deux années de publication clandestine sous l'occupation, cessa de paraître le 12 mars 1952, date de son dernier numéro (n° 348). Une partie de son équipe, on le sait, devait se retrouver aux LETTRES FRANÇAISES, sous la houlette de Georges Sadoul.

6°) que des revues de cinéma *mensuelles* (ou *bi*, ou *trimestrielles*), et non des *hebdomadaires spécialisés*, comme LA CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE (hebdomadaire) « revue corporative et technique au service de l'industrie du cinéma », fondée en 1918, LE FILM FRANÇAIS (« journal d'informations cinématographiques, organe de l'industrie cinématographique mondiale », fondé en 1944) ou CINEMONDE.

7°) Ajoutons enfin que le cas des bulletins de ciné-clubs régionaux, tels EST-CINE-CLUB, dirigé à Metz par Martial Bellinger ; OBJECTIF DU NORD, dirigé à Lille par Jean-Claude Allais ; CINE-CLUB MEDITERRANEE, LE BULLETIN DU C.C.U. (1956-1958 ; 18 numéros), etc., n'entre pas non plus dans le cadre de cet article.

I. — Chronologie résumée :

1945-1946 : naissance de cinq revues : *Les Cahiers de l'écran, Le Bulletin de l'IDHEC, Image et Son, Télé-Ciné* et *La Revue du Cinéma*. Seules *Image et Son* et *Télé-Ciné* ont subsisté.

1947-1952 : naissance de dix revues : *Ciné-Club, Les Cahiers du Cinéma* (I), *Ciné-Digest, St. Cinéma des Prés, Raccords, La Gazette du Cinéma, L'Age du Cinéma, Cahiers du Cinéma* (II), *Reflets du Cinéma* et *Positif*. Seules les *Cahiers du Cinéma* (II) et *Positif* ont subsisté.

1953-1954 : naissance de quatre revues : *Cinéisme, Séquences, Education et Cinéma*, qui ont disparu, et *Cinéma 55*, qui a subsisté.

1957-1958 : naissance de deux revues, qui ont disparu : *Film* et *L'Ecran* (I).

1959-1960 : naissance de quatre revues, qui ont subsisté : *Présence du Cinéma, Premier Plan, Etudes Cinématographiques* et *La Méthode*.

1961-1963 : naissance de douze revues : *L'Avant-Scène du Cinéma, Tograph, Contre-Champ, Miroir du Cinéma, Cinématexte, Midi-Minuit Fantastique, L'Ecran* (II), *Visages du Cinéma, Artsept, Inter-Ciné, Ciné-Documents* et *La Cinématographie Française* (mensuelle). Ont disparu : *Tograph* et *L'Ecran*.

Il apparaît donc très nettement que si, de 1946 à 1954, sur dix-neuf revues fondées, cinq seulement se sont maintenues — les cinq doyennes : *Image et Son, Télé-Ciné, Cahiers du Cinéma, Positif* et *Cinéma* 55-64 —, depuis 1957, sur dix-huit revues fondées, quatre seulement ont disparu : *Film, Tograph* et les deux *L'Ecran*. On remarquera également qu'aucune revue n'a été fondée en 1955 et en 1956, et, d'autre part, des filiations évidentes : *La Revue du Cinéma, La Gazette du Cinéma* et les *Cahiers du Cinéma* ; *L'Age du Cinéma, Positif, Séquences* et *Premier Plan* ; *Ciné-Club* et *Cinéma* 55.

II. — Chronologie détaillée :

1945 : ? LES CAHIERS DE L'ECRAN, « organe de combat du « Groupe des jeunes du cinéma », fondée par Jean (-Louis) Béranger.

1946 : mai : Premier BULLETIN (« mensuel de liaison, d'information et de documentation ») de L'I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques).

	mai :	Premier bulletin de l'U.F.O.C.E.L.-INFORMATIONS, qui deviendra IMAGE ET SON en novembre 1951 (n° 46-47).
	?	Première fiche, ronéotypée, de TELE-CINE, qui paraîtra imprimée en 1950 (n° 21).
	octobre :	LA REVUE DU CINEMA (deuxième série), fondée par Jean George Auriol, entouré de Denise Tual, Jacques Bourgeois et Jacques Doniol-Valcroze.
1947 :	octobre :	CINE-CLUB « mensuel de documentation et de culture cinématographiques publié par la Fédération Française des Ciné-Clubs ».
1948 :	mai :	LES CAHIERS DU CINEMA, fondée par Jacques Enfer, « revue intellectuelle du Septième Art ». (Entre autres rédacteurs : Marcel Martin et Bernard G. Landry.)
1949 :	mai :	CINE-DIGEST (aux sommaires les noms de : Henri Colpi, Jean-Charles Tacchella, Alexandre Astruc, René Thévenet, etc.).
	?	ST. CINEMA DES PRES, fondée par Pierre Bailly. (Y écrivirent : Alexandre Astruc, André Bazin, Robert Benayoun, Jean Boullet, Jean Cocteau, Robert Florey, Ado Kyrou, Boris Vian, etc.)
1950 :	février :	RACCORDS, fondée par Michel Flacon et Gilles Jacob.
	mai :	LA GAZETTE DU CINEMA, fondée par Maurice Schérer. (Y collaborèrent : Alexandre Astruc, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean Domarchi, Jean Douchet, Jean Boullet, etc.)
1951 :	mars :	L'AGE DU CINEMA, fondée par Ado Kyrou et Robert Benayoun.
	avril :	CAHIERS DU CINEMA, fondée par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
	octobre :	REFLETS DU CINEMA, fondée par Paul Chwatt et Noël Jacquemart. (Rédacteurs : Maurice-Ian Hilleret, Christiane Rochefort, Luc Bérimont, Daniel Wronecki, Paul-Louis Pamelard, etc.)
	novembre :	U.F.O.C.E.L. - INFORMATIONS devient IMAGE ET SON (n° 46-47), « revue culturelle de cinéma éditée par l'U.F.O.L.E.I.S. ». (Union Française des Œuvres Laïques d'Education par l'Image et le Son.)
1952 :	mai :	POSITIF, fondée à Lyon, par Bernard Chardère. (Dirigée par celui-ci jusqu'en novembre 1955, n° 14-15. Dirigée depuis le n° 16, mai 1956, par un comité de rédaction.)
1953 :	janvier :	CINEISME, fondée par Armand-Jean Cauliez.
	mars :	SEQUENCES, « cahiers publiés par le ciné-club du sanatorium des étudiants de Saint-Hilaire-du-Touvet (Isère) », animée par Louis Seguin et Roger Tailleur.
1954 :	?	EDUCATION ET CINEMA, « revue bimestrielle des techniques d'expression cinématographique dans l'Education Populaire, publiée sous l'égide du Ministère de l'Education Nationale, Direction Générale de la Jeunesse et des Spectacles ».
	novembre :	CINEMA 55, organe de la Fédération Française des Ciné-Clubs.
1957 :	printemps :	FILM, fondée par Armand-Jean Cauliez.
1958 :	janvier :	L'ECRAN, fondée par Bernard Guillou et André S. Labarthe.
1959 :	juin :	PRESENCE DU CINEMA, fondée par Jean Curtelin et Michel Parsy. (De juin 1959 à avril 1961, huit numéros ont été publiés sous la direction de Jean Curtelin. Depuis décembre 1961 (n° 9), c'est Michel Mourlet qui a principalement « orienté » la revue, qu'il a d'ailleurs rachetée à Jean Curtelin en 1962. Depuis novembre 1963 (n° 18), co-dirigée par Michel Mourlet et Jacques Lourcelles.)
	septembre :	Premier... PREMIER PLAN, fondée à Lyon par Bernard Chardère.
1960 :	printemps :	ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES, fondée par Henri Agel et Georges-Albert Astre. (Dirigée, depuis le n° 14-15 (printemps 1962), par Michel Estève et Georges-Albert Astre.)
	mai :	LA METHODE, fondée par René Chateau, Francis Gendron et Marcel Lannoy. (Dirigée, depuis le numéro 3, par René Chateau.)
1961 :	février :	L'AVANT-SCENE DU CINEMA, fondée par Robert Chandeau.
	?	TOGRAPH, fondée par Jean Bouville et Jean-Pierre Giordanengo à Aix-en-Provence.

décembre : CONTRE-CHAMP, fondée par Gérard Guegan, Jean-Pierre Leonardini et Henri Dumolié, à Marseille. (CONTRE-CHAMP avait paru, sous forme de cahier ronéotypé, sous le titre SUBJECTIF, un numéro en janvier 1960, puis sous son titre actuel, comme supplément de L'ACTION POETIQUE, trois numéros en 1960 et 1961.)

1962 : janvier : MIROIR DU CINEMA, fondée par Francis Gendron, Jean-Louis Pays et Jean Dedieu.

mars : CONNAISSANCE DU CINEMA, qui deviendra (nº 4) CINEMATEXTE, fondée par François Porcile.

mai : MIDI-MINUIT FANTASTIQUE, fondée par Eric Losfeld, Alain Le Bris, Michel Caen et Jean-Claude Romer.

mai : L'ECRAN, fondée par le Studio 43 (A. Lichtiger).

décembre : VISAGES DU CINEMA, fondée par Jean-Louis Noames et Bertrand Dejean.

1963 : mars : ARTSEPT, fondée à Lyon par Raymond Bellour.

juin : INTER-CINE, fondée à Toulouse par Marcel Tariol, Alain Bouffartigue, Jean-Paul Cassagnac et Jean-Paul Frère.

octobre : CINE-DOCUMENTS, éditée par la CINEART (société de publicité et d'informations cinématographiques), fondée par Geneviève Gourguet et Dan Costovici.

décembre : LA CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE (mensuelle), fondée par Armand Panigel, Laurent Ollivier et Guy Allombert.

✱ Dix-huit de ces trente-sept revues ont disparu, à savoir :

— En 1947, LES CAHIERS DE L'ECRAN (fondée en 1945), 3 numéros parus.

— En janvier 1948, LE BULLETIN DE L'IDHEC (mai 1946), 10 numéros.

— En octobre 1948, LA REVUE DU CINEMA (octobre 1946), 18 numéros, plus un numéro double 19-20 à l'automne 1949.

— En 1950, LES CAHIERS DU CINEMA (1) (mai 1948), 3 numéros ; et ST. CINEMA DES PRES (1949), 3 numéros.

— En avril 1950, CINE-DIGEST (mai 1949), 12 numéros.

— En novembre 1950, LA GAZETTE DU CINEMA (mai 1950), 5 numéros.

— En avril 1951, CINE-CLUB (octobre 1947), 23 numéros, plus un 24e en avril 1954.

— A l'automne 1951, RACCORDS (février 1950), 9 numéros.

— En novembre 1951, L'AGE DU CINEMA (mars 1951), 5 numéros.

— En février 1952, REFLETS DU CINEMA (octobre 1951), 4 numéros.

— En 1953, CINEISME (janvier de la même année), 2 numéros.

— Durant l'hiver 53-54, SEQUENCES (mars 1953), 8 numéros.

— En février 1958, FILM (printemps 1957), 3 numéros.

— En mai 1958, L'ECRAN (janvier 1958), 3 numéros.

— En mai 1959, EDUCATION ET CINEMA (1954), 22 numéros.

— En octobre 1961, TOGRAPH (début 1961), 2 numéros, plus un numéro « parallèle », LOVE HATE, en mars 1961.

— En mai 1962, L'ECRAN (fondée en... mai 1962).

✱ Dix-neuf de ces trente-sept revues ont subsisté, ou subsistent. (Sont indiqués ci-après, d'une part, le rappel de l'année de leur fondation, d'autre part, le nombre de numéros parus à la date du 31 décembre 1963, ou datés décembre 1963) :

— IMAGE ET SON	1946 (mai)	168 numéros
— TELE-CINE	1946 (?)	112 »
— CAHIERS DU CINEMA	1951 (avril)	150 »
— POSITIF	1952 (mai)	57 »
— CINEMA 64	1954 (novembre)	81 »
— PRESENCE DU CINEMA	1959 (juin)	19 »
— PREMIER PLAN	1959 (septembre)	30 »
— ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES	1960 (printemps)	28 »

— LA METHODE	1960 (mai)	10	»
— L'AVANT-SCENE DU CINEMA	1961 (février)	33	»
— CONTRE-CHAMP	1961 (décembre)	5	»
— MIROIR DU CINEMA	1962 (janvier)	7	»
— CINEMATEXTE	1962 (mars)	11	»
— MIDI-MINUIT FANTASTIQUE	1962 (mai)	7	»
— VISAGES DU CINEMA	1962 (décembre)	2	»
— ARTSEPT	1963 (mars)	3	»
— INTER-CINE	1963 (juin)	2	»
— CINE-DOCUMENTS	1963 (octobre)	2	»
— LA CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE	1963 (décembre)	1	»

III. — Quelques précisions :

(concernant les 19 revues de cinéma actuellement éditées en France) :

1°) Toutes ces revues sont éditées à Paris, sauf *Premier Plan* et *Artsept* éditées à Lyon, *Contre-Champ* à Marseille, et *Inter-Ciné* à Toulouse.

2°) *Toutes ces revues sont imprimées* et, plus ou moins bien, illustrées, sauf *Cinématexte*, qui est ronéotypée.

3°) L'éventail est large de leur prix de vente au numéro : 2 francs : *Miroir du Cinéma, Cinématexte, Ciné-Documents* ; 2 francs 50 : *Cinéma 64, Télé-Ciné* ; 3 francs : *La Méthode, Visages du Cinéma, Inter-Ciné, Image et Son, Contre-Champ* ; 3 francs 50 : *L'Avant-Scène du Cinéma* ; 4 francs : *Cahiers du Cinéma* ; 4 francs 50 : *Premier Plan, Positif* ; 5 francs : *Présence du Cinéma* ; 6 francs : *La Cinématographie Française* ; 7 francs 50 : *Midi-Minuit Fantastique* ; 8 francs : *Etudes Cinématographiques* ; 9 francs 50 : *Artsept*.

4°) *Périodicité :*

Toutes ces revues sont, ou prétendent être, mensuelles, sauf *Midi-Minuit Fantastique, Visages du Cinéma* et *Ciné-Documents*, qui sont bimestrielles, *Etudes Cinématographiques, Artsept, Inter-Ciné* et, désormais, *La Méthode, Miroir du Cinéma* et *Contre-Champ*, qui sont trimestrielles. Il y a donc *a priori* :

— dix mensuelles : *Image et Son, Télé-Ciné, Cahiers du Cinéma, Positif, Cinéma* 64, *Présence du Cinéma, Premier Plan, L'Avant-Scène du Cinéma, Cinématexte* et *La Cinématographie Française*.

— trois bimestrielles : *Midi-Minuit Fantastique, Visages du Cinéma* et *Ciné-Documents*.

— six trimestrielles : *Etudes Cinématographiques, Artsept, Inter-Ciné, La Méthode, Miroir du Cinéma* et *Contre-Champ* (ces trois dernières, ex-mensuelles reconverties).

A priori parce que, seules, les *Cahiers du Cinéma, Image et Son, Cinéma* 64, *L'Avant-Scène du Cinéma, Midi-Minuit Fantastique* et *Etudes Cinématographiques* respectent vraiment la périodicité qu'elles se sont assignées.

Si, par exemple, la périodicité mensuelle annoncée avait été respectée strictement, à la date du 31 décembre 1963, *Image et Son* aurait dû avoir publié, depuis mai 1946, 212 numéros ; *Télé-Ciné*, depuis 1946, environ 200 numéros ; les *Cahiers du Cinéma*, depuis avril 1951, 153 numéros ; *Positif*, depuis mai 1952, 140 numéros ; *Cinéma* 64, depuis novembre 1954, 110 numéros ; *Premier Plan*, depuis septembre 1959, 51 numéros. Or, fin décembre 1963, si les *Cahiers du Cinéma* avaient publié 150 numéros, il avait paru seulement 57 *Positif*, 30 *Premier Plan*, 113 *Télé-Ciné*, 81 *Cinéma* 63 et 168 *Image et Son*.

En fait, si les *Cahiers du Cinéma* publient 12 numéros par an, *L'Avant-Scène du Cinéma* 11, *Image et Son* et *Cinéma* 64 10, les 12, 11 et 10 numéros promis à leurs abonnés, *Télé-Ciné*, mensuelle qui annonce également... 10 numéros par an, aurait un remarquable indice de périodicité *bimestrielle*, et *Positif*, autre mensuelle, un non moins remarquable indice de périodicité *trimestrielle*. (Notons, toutefois, la « remontée » de *Positif*, sous l'impulsion d'Eric Losfeld : tombée de 7 numéros en 1957 à 3 en 1958 et 2 en 1959, *Positif* est passée de 5 numéros en 1960 à 6 en 1961, et 7 tant en 1962 qu'en 1963.) Ajoutons qu'en 1963, par exemple, les mensuelles *Présence du Cinéma* et *Cinématexte* ont publié respectivement 2 et 5 numéros ; la bimestrielle *Visages du Cinéma* 1 numéro ; et les trimestrielles *La Méthode, Contre-Champ* et *Miroir du Cinéma* respectivement 1, 2 et 4 numéros.

5°) *Tendances :*

Il est facile de distinguer *trois grands courants* parmi les dix-neuf revues de cinéma actuellement éditées en France :

A. — Trois grandes revues *doctrinales*, et leurs six « satellites » :

Deux Eglises-Mères s'affrontent : d'un côté, les *Cahiers du Cinéma ;* de l'autre, *Positif* et *Premier Plan* (toutes deux fondées par Bernard Chardère). Plus proches des Cahiers, et renchérissant sur eux, on relève : *Présence du Cinéma, Visages du Cinéma* et *Inter-Ciné.* Dans l'orbite de *Positif* et de *Premier Plan* gravitent *La Méthode, Miroir du Cinéma* et *Contre-Champ.* (Celle-ci toutefois a rompu naguère avec *Positif,* prenant violemment à partie Robert Benayoun, Raymond Borde et Marcel Oms, taxés de « gauchisme » et de « déviationnisme ».)

B. — Trois revues non doctrinales, ni chapelles, ni sectes, ni clans, destinées avant tout aux animateurs et aux membres des ciné-clubs qu'elles patronnent :

a) *Image et Son,* publiée sous l'égide de la Ligue de l'Enseignement et de la Confédération Générale des Œuvres Laïques.

b) *Cinéma* 64, organe officiel de la Fédération Française des Ciné-Clubs.

c) *Télé-Ciné,* d'obédience confessionnelle (alors que *Cinéma* 64 et *Image et Son* sont d'inspiration laïque), organe de la Fédération (catholique) des Loisirs et Culture Cinématographiques, et qui s'est spécialisée dans la publication de fiches analytiques consacrées à quelques-uns des films les plus importants de l'actualité.

C. — Sept revues enfin, inclassables dans les deux précédentes catégories :

a) *L'Avant-Scène du Cinéma,* qui, chaque mois, publie les « dialogues et découpages intégraux après montage » de certains « classiques » de l'écran, des films les plus révélateurs sinon les plus réussis du jeune cinéma français, et de courts-métrages.

b) *Midi-Minuit Fantastique,* qui s'adresse à une clientèle bien précise : celle des amateurs de cinéma fantastique, « d'horreur et d'épouvante », et à qui rien de ce qui est « monstrueux », d'Ernest B. Schoedsack à Terence Fisher, et de Frankenstein à Dracula, n'est étranger.

c) *Etudes Cinématographiques,* qui, chaque trimestre, consacre un ensemble à un thème, un genre ou un cinéaste (exemples : Le Baroque, Jeanne d'Arc à l'écran, Luis Buñuel, etc.).

d) *Artsept,* « cahiers trimestriels de documentation cinématographique », qui annonce pour chaque trimestre un cahier sur un thème précis : le cinéma et la vérité, l'amour, le western, etc.

e) *Cinématexte,* rédigée et ronéotypée par des étudiants parisiens à l'ombre de la Maison des Lettres.

f) *Ciné-Documents,* revue de publicité et d'informations cinématographiques.

g) la dernière née enfin : *La Cinématographie Française.*

6°) *Tirage, diffusion, abonnements :*

Combien de personnes ces dix-neuf revues touchent-elles ? Voici les chiffres de leurs tirages respectifs :

Cinéma 64	23 540	Premier Plan	5 000
Image et Son	16 000	Contre-Champ	4 000
La Cinématographie Française	15 000	Etudes Cinématographiques	3 000
Cahiers du Cinéma	12 000	La Méthode	3 000
L'Avant-Scène du Cinéma	12 000	Artsept	3 000
Positif	9 000	Présence du Cinéma	2 500
Télé-Ciné	6 000	Miroir du Cinéma	2 000
Midi-Minuit Fantastique	6 000	Cinématexte	400

Et ceux de leur nombre d'abonnés :

Image et Son	11 500	Positif	1 250
L'Avant-Scène du Cinéma	5 500	Midi-Minuit Fantastique	800
Cinéma 64	4 000	Contre-Champ	520
Cahiers du Cinéma	3 500	Premier Plan	500
Télé-Ciné	3 000	Présence du Cinéma	300

En ce qui concerne *Cinéma* 64, *Image et Son,* les *Cahiers du Cinéma* et *Télé-Ciné,* les chiffres dont il est fait état sont ceux indiqués dans « Tarifs-Média » (n° 1963/6, novembre-décembre 1963), « guide des supports publicitaires de France », revue professionnelle bimestrielle des éditeurs et des imprimeurs. Quant aux autres revues, les chiffres mentionnés nous

ont été communiqués par les responsables de leur publication eux-mêmes. Interrogés, *Visages du Cinéma* et *Inter-Ciné* n'ont pas répondu. Il est permis de penser néanmoins que ni l'une ni l'autre ne tirent à beaucoup plus de 2 000, si même elles y parviennent.

Il faudrait apporter, bien sûr, quelques précisions supplémentaires, afin de nuancer ce bilan. Ainsi, Bernard Chardère souligne que le tirage ici consigné de *Premier Plan* est un tirage « moyen » : certains *Premier Plan* sont tirés à 3 000, d'autres à 10 000. Ainsi, *Positif* est passée, dit-elle, de 6 000 à 7 000 en novembre 1963, et 9 000 en décembre 1963. Etc.

D'autre part, ce chiffre du *tirage* ne donne jamais qu'un *ordre de grandeur*. En premier lieu, parce que, ce n'est un secret pour personne, il est parfois, *nécessité* publicitaire oblige, « gonflé » (dans certains cas jusqu'à 25 %). En second lieu, parce qu'il ne rend pas compte du nombre *des invendus*. Le chiffre le plus révélateur en la matière serait celui de la *diffusion*, c'est-à-dire le chiffre obtenu, sur une période donnée étudiée, par l'*addition* du nombre d'exemplaires vendus et du nombre d'abonnements. Les revues de cinéma — à l'exception de *Cinéma 63* (dont la diffusion effective, de juin 1962 à mai 1963, a été, en moyenne, de 16 272 exemplaires, y compris 3 478 abonnements) — n'étant pas contrôlées par l'O.J.D. (Office de la Justification de la Diffusion), ce chiffre reste seul connu de chaque revue en particulier. Faute d'en *pouvoir faire état*, faute également de pouvoir faire état du nombre de numéros *invendus* (un numéro peut d'ailleurs s'écouler lentement mais sûrement), il *faudrait* pouvoir faire état du nombre de numéros *épuisés* (et connaître le tirage de ces numéros). Notons donc, à titre *indicatif*, *que sont épuisés* 80 *Image et Son* et 80 *Télé-Ciné*, 35 *Cahiers du Cinéma*, 30 *Positif*, 21 *Cinéma 64*, 10 *Premier Plan*, 6 *La Méthode*, 4 *Présence du Cinéma*, 2 *Midi-Minuit Fantastique*.

Signalons au passage, à titre de comparaison, que *Ciné-Amateur* tire à 20 000 (abonnés : 13 000), *Le Cinéma Pratique chez soi* à 23 000, *Le Technicien du Film* à 12 000 (abonnés : 6 882), *Films et Documents* entre 6 et 10 000 (abonnés : 3 500), *L'Acteur* à 10 000 (abonnés : 2 500), *Le Film Français* à 6 500, *La Cinématographie Française* (hebdomadaire) à 7 200.

Chiffres dérisoires, dira-t-on. Certes. Et plus dérisoires encore si l'on songe que Pierre Billard évaluait l'année dernière (cf. *Cinéma 63*, n° 76, mai 1963) à 200 000 le nombre des adhérents des 400 ciné-clubs affiliés à la Fédération Française des Ciné-Clubs, ou que l'UFOLEIS, selon François Chevassu, a dénombré en 1961 4 620 000 entrées dans les 11 000 clubs qui se réclament d'elle. (Pour la même *année* : 376 000 entrées pour la FFCC, et 400 000 entrées pour la FLEC, qui rassemble environ 650 ciné-clubs).

Mais le public touché par les revues « littéraires » françaises (3) est-il plus nombreux ? Qu'on en juge :

Titre de la revue	Année de fondation	Nombre de numéros parus au 31-12-1963	Prix	Tirage fin 1963
Esprit	1932	323	3,90	14 000
La Revue de Paris	1893		4,75	13 000
La Nouvelle Revue Française	1953	132	5	9 600
Les Temps Modernes	1946	211	3,60	9 300
Europe	1923	416	3,90	8 000
Preuves	1952	154	3,30	7 350
La Table Ronde	1948	191	4	5 500
Le Mercure de France	1893	1 202	5	3 900

Enfin, l'occasion faisant le larron, précisons, toujours d'après « Tarifs-Média », successivement le tirage, la diffusion, et le nombre d'abonnements des journaux où les membres du Conseil des Dix ont leur tribune :

Le Monde (Jean de Baroncelli)	238 010	182 408	35 048
Paris-Presse (Michel Aubriant)	138 237	90 398	3 800
Arts (Jean-Louis Bory)	55 944	33 965	9 200
Les Lettres Françaises (Georges Sadoul)	41 691	29 698	3 964
Télérama (Jean Collet)	106 432	89 111	45 094

(Ces chiffres ont été contrôlés par l'O.J.D., de juillet 1961 à juin 1962.)

France-Nouvelle et *France-Observateur* ne figurant pas dans « Tarifs-Média », c'est involontairement que ne sont pas mentionnés ci-dessus les noms de Albert Cervoni et Robert Benayoun.

---

(3) Nous réservons pour un prochain numéro le bilan des revues de cinéma étrangères.

IV. — Cinq points d'économie :

Peut-être serait-il, maintenant, utile d'évoquer quelques points généralement ignorés des « profanes ».

1°) Les seuls frais de composition, impression, clichage, etc. d'UN numéro de revue de cinéma illustrée peuvent se chiffrer en moyenne actuellement en France — nous disons bien : en moyenne, et il faudrait compter plus plutôt que moins... — à 1 000 000 d'anciens francs (au minimum, 500 000 ; au maximum, 2 000 000) (4). A supposer que le numéro soit vendu 4 francs, prix de vente « moyen » d'une revue de cinéma française actuellement, c'est-à-dire environ 2,60 francs nets (entre 30 et 40 % vont à l'intermédiaire, libraire, diffuseur), il faut donc en vendre un peu plus de 4 000 exemplaires pour pouvoir couvrir ces seuls frais, avec une bien faible marge de sécurité. D'où vient que la moitié de ces revues, faute de moyens financiers adéquats, ont les plus grandes difficultés à paraître régulièrement, et que les deux tiers d'entre elles ne peuvent utiliser que des collaborateurs bénévoles. Au mieux est-on pigiste : à notre connaissance, et sauf démenti dont nous ferons volontiers état, seules *Image et Son*, les *Cahiers du Cinéma, Cinéma 64, Etudes Cinématographiques, L'Avant-Scène du Cinéma, Artsept* et *La Cinématographie Française* rémunèrent les auteurs dont elles publient les articles. Rémunération assez faible, il faut bien le dire, comparativement à d'autres entreprises de presse. Mais ceci est une autre histoire.

2°) A ce problème du *financement* s'ajoute celui, complémentaire, de la *diffusion*. A Paris, en France, à l'étranger. Il n'existe à Paris, par exemple, que trois librairies spécialisées, bien connues des cinéphiles : « Le Minotaure », près des Beaux-Arts ; « La Fontaine », près du Luxembourg ; « Contacts », près des Champs-Elysées. Une dizaine de librairies de la rive gauche — « La Joie de lire », « Prismes », « La Hune », « Le Terrain Vague », « Le Divan », etc. — offrent autant de points de vente aux revues qui ne sont pas distribuées par un organisme professionnel, tels que l'Inter ou les N.M.P.P. (Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne, contrôlées par Hachette). Distribution professionnelle qui présente l'insigne avantage de toucher un grand nombre de dépositaires parisiens et provinciaux. Avantage qui se paie cher, et qui, imposant des conditions financières assez sévères, crée de nouvelles charges, de nouveaux frais.

3°) Secret de Polichinelle : la seule ressource sûre est d'avoir derrière soi une forte masse d'abonnés. Abonnement : le mot-clé, le sésame-ouvre-toi est lâché (« *la meilleure façon de soutenir une revue, c'est de s'y abonner, abonnez-vous, abonnez vos amis, ré-abonnez-vous !* ») Il est bien évident qu'une revue qui tire à 20 000 exemplaires et qui a 15 000 abonnés est une entreprise sinon prospère, du moins parfaitement viable. Tout à l'inverse, et non moins évident, une revue qui tire à 3 000 exemplaires, et qui n'a, quand elle les a, qu'une centaine d'abonnés ne peut pas « durer » très longtemps, sauf si elle est soutenue par un mécène qui se moque de perdre plusieurs millions en quelques mois.

(Précisons ici, ce qui va de soi, que plus le prix de vente au numéro est bas, plus il peut tenter d'acheteurs, mais aussi et surtout plus il *doit* avoir d'acheteurs : abstraction faite de sa qualité, si l'on veut qu'un produit soit rentable, moins il est cher, plus il doit toucher de consommateurs ; à qualité égale, si la revue A est deux fois meilleur marché que la revue B, la revue A doit aussi se vendre deux fois plus que la revue B. Cercle vicieux : moins une revue est chère, plus elle a de chances d'attirer un grand nombre d'acheteurs, mais comme le consommateur de revues est rare, moins une revue est chère, moins elle est rentable. D'où la nécessité de la vendre cher, mais comme le consommateur de revues est non seulement rare mais pauvre, si vendre une revue de cinéma disons 10 francs est une nécessité commerciale, c'est aussi un mauvais calcul. Autre cercle vicieux : la publicité. On sait qu'un journal vit, en plus ou moins grande partie, de la publicité. Plus fort est son tirage, plus grande est son audience, et plus il a de chances d'attirer la publicité. La diffusion de la plupart des revues de cinéma étant dérisoire, elles ne peuvent pratiquement pas compter sur cette ressource.)

4°) Il est à noter que les grosses maisons d'édition se refusent à investir — à fonds perdus, disent-elles — des capitaux dans une revue de cinéma. Les Editions du Seuil préfèrent éditer *Esprit* ou *Tel Quel*, et Julliard *Les Temps Modernes, La Nef, Les Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, etc. (Gallimard avait édité *La Revue du Cinéma*, 1re et 2e séries, les Editions de Minuit et Fasquelle *Positif*.) C'est pourquoi il faudrait distinguer les revues de cinéma qui ont derrière elles une société d'édition, ou un organisme les « subventionnant » (*Image et Son, Artsept*...), et celles qui ne dépendent que des ressources de leurs promoteurs. (Ainsi, *Positif*, qui a été repris en main par Le Terrain Vague, et *Etudes Cinématographiques*, revue de cinéma des Lettres Modernes, sont éditées par des maisons d'édition dont l'activité première est d'ordre littéraire, alors que les Editions de l'Etoile et la SERDOC ont été fondées, d'abord, à l'usage des *Cahiers du Cinéma* et de *Premier Plan*.)

---

(4) Depuis la hausse récente (fin 1963) et sensible (environ 20 %) des frais d'impression, il conviendrait d' « adapter » ces chiffres — sans insister sur les écarts entre le couché (ou le porcelaine) et le vulgaire bouffant, agrémenté ou non de cahiers photographiques intercalés.

5°) En fait, l'écueil contre lequel butent ou se brisent la plupart des revues de cinéma est simple, et tient dans ce *dilemme : ou bien* ses promoteurs en font une revue « pure et dure » qui ne cherche à prêcher que quelques dizaines ou centaines de convertis, ou bien ils cherchent à rassembler quelques milliers de personnes, venues des horizons les plus divers. Solutions également dangereuses : ou bien on s'enferme, avec tout ce que cela comporte de sectarisme, de snobisme, d'hermétisme et de byzantinisme, dans une société secrète (cellule ou pléiade); ou bien, de concession en concession — pour plaire à tout le monde, il en faut pour tous les goûts, et pour ne déplaire à personne, il faut le moins possible prendre parti — on sombre dans l'information, la gazette et la démagogie; *Ciné-Revue* et le *Reader's Digest* ne sont pas loin.

V. — Pour conclure...

Pour conclure, il nous semble que, très objectivement, on peut aligner les deux séries d'arguments suivantes :

CONTRE les revues :

En 1955, il ne paraissait que 6 revues françaises de cinéma. En 1964, il en paraît 19. Mais de « pas assez », on est passé à « trop », et il s'agit d'un faux boom, d'une fausse prospérité, parce que :

1°) De 1945 à 1964, sur 37 revues fondées, 18, soit une sur deux, ont disparu.

2°) La périodicité de la moitié de ces revues, faute de moyens financiers et de lecteurs, est par trop irrégulière.

3°) Une revue sur trois, étant trop chère (*pour ce qu'elle contient*), ne trouve pas (suffisamment) d'acheteurs pour se maintenir.

4°) Il y a deux fois trop de revues : l'amateurisme aidant, une revue sur deux « tourne » à perte et, marginale, est condamnée à disparaître.

5°) Il n'y a pas 10 000 consommateurs de revues de cinéma en France. (Faute de statistiques et, notamment, faute d'une enquête sociologique sérieuse sur le public des revues de cinéma — profession, âge, sexe, milieu, condition, etc. — on est réduit à émettre une *hypothèse*, née de divers recoupements, de divers sondages, mais si l'on chiffre à 10 000 en France le nombre des cinéphiles qui achètent régulièrement plusieurs revues de cinéma, il est vraisemblable que l'on pèche encore par excès — par *démagogie*. D'une manière générale, il est convenu de fixer à 2 500 au minimum et à 5 000 au maximum le nombre des « vrais cinglés de cinéma » en France.)

6°) Ces revues sont inaccessibles aux profanes : elles ne s'adressent qu'à des *spécialistes*, des passionnés, des fans, avec ce que toute spécialisation comporte de rebutant, d'obscur et d'abscons aux yeux des non-initiés.

POUR les revues :

1°) La multiplication de ces revues, impensable il y a dix ans, prouve qu'elles répondent à une demande, un besoin grandissants.

2°) Leur pauvreté *témoigne* de l'immense effort qui reste à accomplir pour imposer le cinéma définitivement en tant qu'art à part entière.

3°) Seules ces revues réservent au cinéma la place qui lui revient : celle de l'art majeur de ce premier demi-siècle. Leur action *en profondeur* se fait sentir lentement mais sûrement : ce sont elles qui ont formé, et qui forment, tout un public d'animateurs de ciné-clubs, d'amateurs de cinéma, de spectateurs évolués.

4°) Il n'y a que dans ces revues que l'on trouve, *en général*, des analyses sérieuses et compétentes de l'œuvre des grands créateurs. (Certains critiques « quotidiens » ou « hebdomadaires » le savent bien, qui les pillent sans vergogne — et sans jamais citer leurs sources — tout en les brocardant à la *première occasion*).

5°) Pas plus que *Les Temps Modernes*, *Esprit* ou *La Nouvelle Revue Française* ne sont faites pour les lecteurs de *L'Aurore*, du *Parisien Libéré* ou de *France-Dimanche*, ces revues ne sont conçues pour la défense et l'illustration du cinéma commercial.

6°) Certaines de ces revues sont des creusets d'où sont sortis, ou sortiront, quelques cinéastes intéressants.

Claude GAUTEUR.

Films sortis à Paris
du 8 Janvier au 11 Février 1964

7 FILMS FRANÇAIS

La Belle Vie, film de Robert Enrico, avec Frédéric de Pasquale, Josée Steiner, Lucienne Hamon, Françoise Giret, Odile Geoffroy. — Le cinéma le plus nécessaire et le plus difficile, celui de la vie au jour le jour. Retour d'Algérie, un bon jeune homme lutte pour faire son trou dans le bonheur égoïste du confort petit-bourgeois. Pendant ce temps, les rafles policières, les attentats, les crises internationales...

La Bonne Soupe, film en Scope de Robert Thomas, avec Annie Girardot, Marie Bell, Gérard Blain, Bernard Blier, Jean-Claude Brialy, Blanchette Brunoy, Claude Dauphin, Daniel Gélin, Sacha Distel, Christian Marquand, Félix Marten, Raymond Pellegrin. — La pièce de Félicien Marceau, simplement filmée et habilement jouée.

Constance aux enfers, film de François Villiers, avec Michèle Morgan, Dany Saval, Simon Andreu, Maria Pacome, Claude Rich, Georges Rigaud. — Une honnête femme s'éprend d'un assassin après avoir observé celui-ci dans l'exercice de ses fonctions.

Gibraltar, film en Scope de Pierre Gaspard-Huit, avec Gérard Barray, Elisa Montes, Hildegarde Neff, Geneviève Grad, Bernard Dhéran, Fausto Tozzi, Claudio Gora. — Retour aux beaux jours de Tanger, des belles espionnes, des salles de jeux fatales aux vertus militaires, des dangereuses confidences sur l'oreiller.

Judex. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Mort, où est ta victoire ? film en Scope d'Hervé Bromberger, avec Pascale Audret, Michel Auclair, Laurent Terzieff, Alfred Adam, Gabriele Ferzetti, Philippe Noiret. — Daniel-Rops tel qu'en lui-même le passager.

La Vie conjugale (Françoise, ou et *Jean-Marc, ou),* film en Scope d'André Cayatte, avec Marie-José Nat, Jacques Charrier, Michel Subor, Giani Esposito, Macha Meril, Georges Rivière, Michèle Girardon, Jacqueline Porel. — Une audacieuse idée publicitaire, qui pourrait doubler la recette d'un film de 220 minutes réalisé à l'économie. Un jeu de miroirs.

10 FILMS AMERICAINS

Bye Bye Birdie (Bye, bye, Birdie). — Voir note dans ce numéro, page 61.

It Happened at the World's Fair (Blondes, brunes et rousses), film en Scope et en couleurs de Norman Taurog, avec Elvis Presley, Joan O'Brien, Gary Lockwood. — Elvis, transformé en nounou, soigne les indigestions d'une petite Chinoise.

Johnny Cool (La Revanche du Sicilien). — Voir note dans ce numéro, page 65.

Kings of the Sun (Les Rois du soleil), film en Scope et en couleurs de J. Lee Thompson, avec Yul Brynner, George Chakiris, Shirley Ann Field, Richard Basehart. — Une migration de Mayas se heurte à des Indiens d'Amérique du Nord. Mais la compréhension entre les peuples et l'assistance mutuelle remplaceront l'hostilité xénophobe. Carnaval.

McLintock (Le Grand McLintock), film en Scope et en couleurs d'Andrew V. McLaglen, avec John Wayne, Maureen O'Hara, Yvonne de Carlo, Patrick Wayne, Stefania Powers, Chill Wills. — Les riches heures d'un éleveur de bétail, propriétaire de toute une région. Sous le couvert de l'apologie d'une certaine « joie de vivre » (bagarres et saoulographies), John Wayne expose sa philosophie.

Rampage (Massacre pour un fauve), film en couleurs de Phil Karlson, avec Robert Mitchum, Elsa Martinelli, Jack Hawkins, Sabu. — Excellent début, où, sous le prétexte d'une chasse hatarienne, deux hommes et une femme se lancent un défi sexuel. La liberté de ton et le brio du dialogue surprennent l'esprit, mais très vite ce jeu laisse place à un film d'aventures de facture traditionnelle.

The Reluctant Saint (Miracle à Cupertino), film d'Edward Dmytryk, avec Maximilian Schell, Riccardo Montalban, Lea Padovani, Harold Goldblatt. — Hagiographie : Saint Joseph de Cupertino, et ses timides essais d'envol.

Samar (La Vallée de la colère), film en couleurs de George Montgomery, avec George Montgomery, Gilbert Roland, Ziva Rodann, Joan O'Brien, Nico Minardos. — Exode difficile, au travers d'une île des Philippines, des exilés d'une colonie pénitentiaire, vers 1870. Scénario-prétexte, mais le livre d'images est souvent insolite, toujours attachant.

Spencer's Mountain (La Montagne des neuf Spencer), film en Scope et en couleurs de Delmer Daves, avec Henry Fonda, Maureen O'Hara, James McArthur, Donald Crisp. — Peinture à la Greuze d'une famille prolifique et désargentée, qui révère l'instruction, mais ne réussit à envoyer son fils aîné à l'Université qu'au prix d'énormes sacrifices ; cette montagne accouche d'une devise connue : Travail, Famille, Patrie.

Tarzan Three Challenges (Le Défi de Tarzan), film en Scope et en couleurs de Robert Day, avec Jock Mahoney, Woody Strode, Ricky Der, Tsuruko Kobayashi. — Tarzan voyage beaucoup. Après son séjour aux Indes, le voici en Asie. Episode plus conforme aux traditions du mythe que le précédent, moins soigné plastiquement. Les rides de Jock Mahoney sont déprimantes.

10 FILMS ITALIENS

Anno 79 dopo Cristus (Les Derniers Jours d'Herculanum), film en Scope et en couleurs de Gianfranco Parolini, avec Susan Paget, Mara Lane, Brad Harris, Jacques Berthier. — Un vertueux consul romain, protecteur des chrétiens, nous frustre des supplices qui leur étaient destinés.

Beta Som (Défi à Gibraltar), film de Charles Frend, avec James Mason, Lilli Palmer, Gabriele Ferzetti, Alberto Lupo, Valeria Fabrizi. — Les coproductions anglo-italiennes sont rares ; on a donc particulièrement insisté sur la compréhension mutuelle des Britanniques et de leurs adversaires pendant la dernière guerre.

Il figlio di Spartacus (Le Fils de Spartacus), film en Scope et en couleurs de Sergio Corbucci, avec Steve Reeves, Jacques Sernas, Gianna Maria Canale, Claudio Gora. — Plus bête ou plus malin que son père, il ne soulève les esclaves que pour leur faire défendre la cause de leur maître, Jules César, contre qui le véreux Crassus complote.

La leggenda di Fra' Diavolo (Légions impériales), film en Scope et en couleurs de Leopoldo Savona, avec Tony Russel, Haya Harareet, Mario Adorf, Claudia Mori. — Résistance napolitaine à l'avance des troupes napoléoniennes, en 1799. Fra' Diavolo contre le colonel Hugo.

Il momento più bello (Le Plus beau moment), film de Luciano Emmer, avec Marcello Mastroianni, Giovanna Ralli, Marisa Merlini. — Prêchi-prêcha pour l'*accouchement sans douleur*, à travers une histoire d'amours estudiantines.

Psychosissimo (C'est parti, mon kiki), film de Steno, avec Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Edy Vessel, Monique Just, Spiros Focas, Francesco Mule, Franca Marzi. — Les deux titres n'ont, hélas, qu'un rapport lointain avec le contenu : comédiens pris à leur triste jeu.

La ragazza che sapeva troppo (La Fille qui en savait trop), film de Mario Bava, avec John Saxon, Leticia Roman, Valentina Cortese, Dante Di Paolo. — Crimes commis par ordre alphabétique. Peu importe l'intrigue : comme toujours chez Bava, c'est l'insolite de l'effet qui compte.

Sexy (Sexy), film en Scope et en couleurs de Renzo Russo, avec Rita Himalaya, Lin Chen, Cora Vanguard, Norma Gladis, Véronique, Gianna Poletti. — Enquête sociologique.

Il terrore dei mantelli rossi (Les Cavaliers de la terreur), film en Scope et en couleurs de Mario Costa, avec Tony Russel, Scilla Gabel, Yves Vincent, Jacques Dacqmine. — Imbroglio en Slavonie, où un aventurier mercenaire courtise une princesse, tandis que des hordes saccagent le pays.

La voglia matta (Elle est terrible). — Voir note dans ce numéro, page 64.

4 FILMS ANGLAIS

The Informers (L'Indic), film de Ken Annakin, avec Nigel Patrick, Margaret Whiting, Catherine Woodville, Colin Blaskely. — Plaidoyer pour le maintien en service des indicateurs de police, dont les « nouvelles méthodes » de Scotland Yard se dispenseraient.

The Iron Maiden (Un beau châssis), film en couleurs de Gerald Thomas, avec Michael Craig, Ann Helm, Jeff Donnell, Alan Hale. — Comment dégeler un milliardaire, comment épouser sa fille, comment gagner une course de vieux tacots (ici, les rouleaux compresseurs remplacent les bagnoles de *Geneviève*).

I Thank a Fool (*Choc en retour*), film en Scope et en couleurs de Robert Stevens, avec Susan Hayward, Peter Finch, Diane Cilento, Cyril Cusak. — Domaine à l'écart du monde, inquiétant maître des lieux, femme schizophrène, infirmière au passé chargé, celui que l'on croyait mort réapparaît, etc. Bric-à-brac.

Paranoiac (*Paranoïaque*), film en Scope de Freddie Francis, avec Janette Scott, Oliver Reed, Liliane Brousse, Alexander Davion. — Histoire criminelle freudienne (avec sosie cherchant à prendre la place d'un disparu haï et adoré), traitée dans le style fantastique de rigueur à la Hammer Films.

3 FILMS ALLEMANDS

Grabenplatz 17 (*Alerte à toutes les polices*), film de Erich Engels, avec Wolfgang Preiss, Kai Fischer, Gert Fröbe, Wolfgang Wahl. — Suspense autour d'un enfant kidnappé et qui, maladif, a besoin d'un sérum pour rester en vie.

Der Teppich des Grauens (*Espions sur la Tamise*), film de Harald Reinl, avec Eleonora Rossi-Drago, Joachim Fuchsberger, Karin Dor, Carle Lange. — Nouvelle affaire des poisons ; le romanesque du *serial* dans un bain d'expressionnisme.

Der Unsichtbare (*Dans les griffes de l'homme invisible*), film de Raphael Nusbaum. — Pour regards perçants.

1 FILM ESPAGNOL

Les Trois épées de Zorro, film en couleurs de Richard Blasc, avec Guy Stockwell, Antonio Prieto, Mikaela Wood, Gloria Millani. — Zorro se multiplie par trois : le père, le fils, et...

1 FILM SOVIETIQUE

Batmanova, la chanteuse esclave, film en 70 mm. et en couleurs, de Roman Tikhomirov, avec Tamara Semina, Dmitri Smirnov. — Sous Paul I[er], art vocal et lutte des classes.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI et JACQUES RIVETTE

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**
	150-151	**9,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 93, 97.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

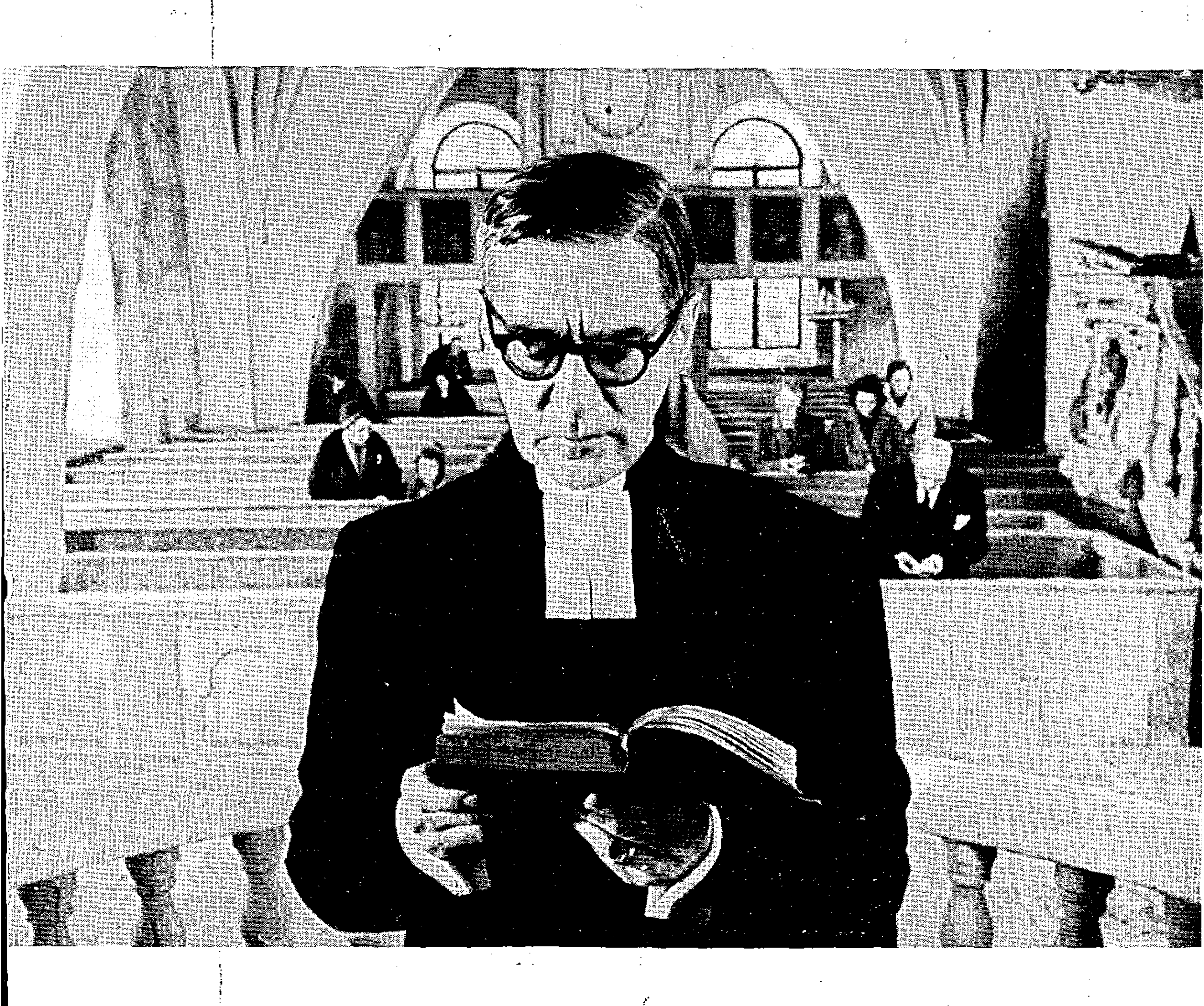
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 1er trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.